الاغتراب في شعر سعدي يوسف

قـــــراءة ثقـافـية



الاغتراب في شعر سعدي يوسف

قراءة ثقافية

تأليف: د.رضا عطية

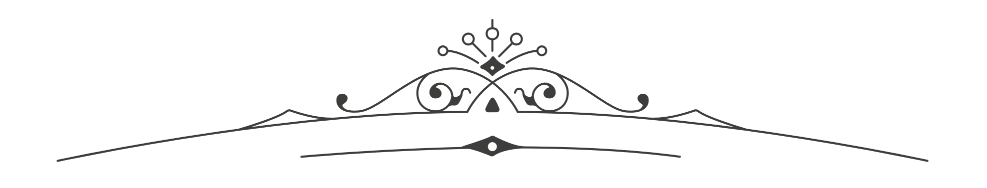
الطبعة الأولى: الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٨

ص.ب ٢٣٥ رمسيس
١١٩٤ كورنيش النيل - رملة بولاق القاهرة
الرمز البريدي: ١١٧٩٤
تليفون: ٢٥٧٧٥١٠٩(٢٠٢) داخلي ١٤٩
فاكس: ٢٥٧٦٤٢٧٦ (٢٠٢)

GENERAL EGYPTIAN BOOK ORGANIZATION
B.O.Box:235 Ramses.
1194 Cornich El Nil -Boulac -Cairo
B.C: 11794
Tel: +(202) 25775109 Ext.149
Fax: +(202) 25764276

website: www.egyptianbook.org.eg
E-mail: ketabgbeo@gmail.com
www.gebo.gov.eg

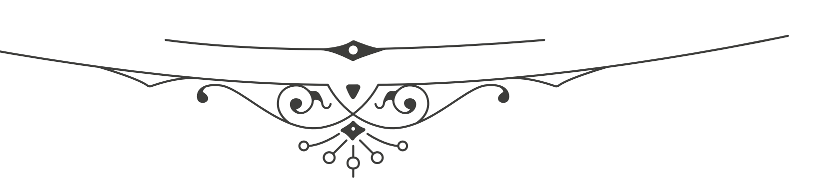
الطباعة والتنفيذ
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



الاغتراب في شعر سعدي يوسف

قـــــراءة ثقـافـية

د. رضــا عطيــة

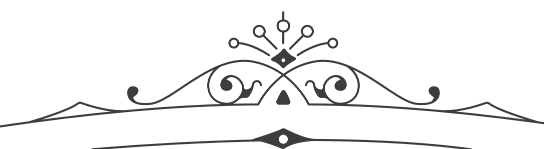




الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠١٨





إهداء

إلى

صلاح فضل

نبيل عبد الفتاح

هشام عيسى

عبد المنعم رمضان

محمد بدوي

محمد بريري

منى طلبة

اعتدال عثمان

عبد الناصر حسن

أحمد الشهاوي

جرجس شكري

محمد شعير

عبد الرؤوف النويهي



مقـدمـة

لئن كان الشاعر العراقي سعدي يوسف (١٩٣٤) هو أحد أبرز الشعراء العرب المؤسسين للحداثة الشعرية العربية في تجربة فنية خصبة وسفر شعري يمتدُّ موصولاً لأكثر من ستة عقود بدءًا من ١٩٥٤ حين بدأ سعدي في نشر قصائده الأولى التي كان أغلبها عموديًّا ثم ما لبث أن تحوَّل بعدها بدءًا من العام ١٩٥٥ ليكتب أغلب قصائده في قالب الشعر التفعيلي، وصولاً لنصوصه الشعرية التي كتبها في العام ٢٠١٧ وقت الانتهاء من هذا الكتاب- فإنّ اختيارنا لشاعر كسعدي يوسف يتيح لنا دراسة تجربة ثرية، حافلة بالكثير من الملامح الجمالية والتحوّلات الفنية التي تتسم لدى سعدي بنوع من التؤدة والتَمهُّل.

وإذا كانت حياة الشاعر سعدي يوسف تُوسَم بالقلق واللااستقرار والوقوع تحت الملاحقة والفرار والرحيل، والنضال والتمرد والثورية الذي دفع حريته أحيانًا بسجنه ثمنًا لكلّ هذه القيم التحررية التي آمن بها بوصفه مثقفًا عضويًّا، حتى كاد أن يدفع حياته ثمنًا باهظًا لثوريته وشيوعيته في العام ١٩٦٣ إثر انقلاب النظام العراقي الحاكم على الشيوعيين ومسعاه لسحقهم بل إفنائهم- فإنّ اختيارنا لتيمة الاغتراب في شعر سعدي يوسف يأتي لأنّ تبديّات الاغتراب بأشكاله وأنواعهاالمختلفة تبدو ماثلة بوضوح في خطابات سعدي يوسف، فضلاً عن أنّ تجربة المنفى قد أسهمت في تعميق الشعور الاغترابي لديه، وهو ما تبدى في شعره في منافيه.

تأتي تجربة سعدي يوسف الممتدة طوليًّا في الزمن لنيف وستين عامًا مع الشعر وأفقيًّا مع الفن عمومًا، فقد كتب سعدي إلى جوار الشعر المسرح والقصة والرواية، ومع السياسة ونضالاته من أجل الوطن والحرية، لتكون بمثابة مرآة عاكسة للتحوُّلات السياسية الإقليمية والعالمية على امتداد أكثر من ستة عقود ابتداءً من النصف الثاني من القرن العشرين وحتى وقتنا هذا في العقد الثاني من الألفية الثالثة؛ فبإمكاننا أن نتمثّل في خطابات سعدي يوسف الشعرية التيارات الفلسفية والسياسية والمجتمعية فضلاً عن الصياغات الفنية وتحولات كل هذا باختلاف المراحل الزمنية. فقد حمل شعر سعدي يوسف في مرحلته الأولى ألوية التحرر الوطني في حقبة ما بعد الكولونيالية في أعقاب الحرب العالمية الثانية واعتناقه الأيديولوجية الشيوعية وإيمانه بالمنهج الماركسي في تثوير الحياة السياسية وانخراطه في الحركات الثورية المدافعة عن حقوق العمال والكادحين والمهمشين في مناداتها بثورية بروليتارية تؤسس لعدالة اجتماعية وحرية سياسية.

ثم تأتي تجارب سعدي يوسف في منافيه، بعيدًا عن الوطن، لتعمِّق هذا الشعور الاغترابي بفقد الوطن من ناحية وتجعله يعاين في منافيه الغربية وجوه هذا الآخر، الغربي، في اختلافاته الهوياتية عن الذات وقيامه أحيانًا بتهميش الآخر المختلف عنه عرقيًّا مثلما يفعل مع الزنوج وعدم تقبُّله الآخر عمومًا مثلما كان يغلب على شعور الذات هذا الإحساس الاغترابي في منافيها بالمكان الآخر.

ونظرًا لما يحفل به شعر سعدي يوسف من تيارات سياسية وثقافية ومجتمعية، ولكونه «دفترًا»لتجليات الوعي الجمعي في تمثيله للشخصية الجمعية العراقية على امتداد ما يناهز ثلثي قرن مر خلالها العراق والعالم بتحولات فارقة، بزوغ فلسفات وأفولها لتحل أخرى محلها، جدل سياسي استمرّ وقلق اجتماعي بين استبداد مهيمن وشغف مرهف إلى الحرية ثم سقوط العراق في قبضة الاحتلال الأمريكي الذي يُمثِّل الإمبريالية الجديدة، وعلى صعيد عالمي شهد العالم تحوّلات كبرى في أنظمته بدءًا من فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، حقبة ما بعد الكولونيالية والحرب الباردة بين المعسكرين: الغربي الرأسمالي بزعامة الولايات المتحدة الأمريكية والشرقي الشيوعي والاشتراكي بزعامة الاتحاد السوفييتي. ثم ما مر به العالم بعد ذلك، وفق النظام العولمي الجديد وانحسار الشيوعية، لذا فقد كان اختيارنا لمنهج النقد الثقافي كأداة منهجية في دراستنا لتجربة سعدي يوسف الشعرية بغية اكتشاف ما وراء الجمالي من خلفيات سياسية واجتماعية وثقافية والكشف عما يعتمل تحت جلد النص الشعري الجمالي من أيديولوجية أو بالأحرى صراع أيديولوجيات وفق المفهوم الماركسي للأدب بوصفه تمثيلاً لصراع قوى متضادة. كما أنّ القراءة الثقافية لشعر سعدي يوسف تساعدنا على

الكشف عن تشابكات الوعي الفردي للذات المبدعة بالوعي الجمعي للذات الكلية والشخصية الجمعية للطبقة التي ينتمي المبدع إليها وللوطن عمومًا.

وفي قراءتنا الثقافية لشعر سعدي يوسف قد حاولنا أن نتلافى ما يقع فيه كثيرٌ من النقاد والباحثين عند تطبيقهم النقد الثقافي بتصوُّر أو بالأحرى بتوهم أنّ القراءة الثقافية ما هي إلا استخراج للأيديولوجي والسياسي والاجتماعي من النص دونما عناية بجمالياته، لذا فقد كان في دراستنا لشعر سعدي يوسف من منظور ثقافي عناية بالفني والجمالي والتحوّلات الفنية في كتابة سعدي يوسف والسمات التعبيرية المائزة لشخصيته الفنية بقدر عنايتنا بتَلمُّس التجليات الأيديولوجية والسياسية والاجتماعية في خطاباته.

في دراستنا لتجربة سعدي يوسف واغتراباته وفقًا لمنظور مكاني باعتبار أنّ المكان بما يحمله من آثار التحولات الزمنية وتبدياته الزمكانية هو مرآة عاكسة لملامح الوعي الفردي والجماعي وتمثّلات الشعور الاغترابي–نؤسس لمصطلحين خاصين بالمكان: المكان الأول تعبيراً عن الوطن، مهد الذات ومنشأها ومسرح تكوُّنها الثقافي والفكري، والمكان الآخر بمعنى المكان المختلف سواء كان يعبر عن المهجر أو المنفى، نظرًا لما يُمثِّله مفهوم «الآخر» في الدراسات الثقافية من بؤرة مفاهيمية للتعبير عن المختلف ثقافيًّا وهوياتيًّا عن الذات سواء في كينونته الفردية أو الجمعية.

وينقسم هذا الكتاب حول «الاغتراب في شعر سعدي يوسف» إلى مدخل أول «في الاغتراب»، ومدخل ثان «في النقد الثقافي»، وثلاثة مباحث: الأول: عن الاغتراب في المكان الأول، والثاني: عن الاغتراب في المكان الآخر، والثالث: عن استعادة المكان الأول.

في المدخل الأول عن الاغتراب نتناول التعريفات اللغوية والاصطلاحية المتنوعة للاغتراب، كما نتناول المفاهيم الفلسفية المختلفة للاغتراب سواء في التراث العربي أو في التراث العالمي، وكذلك التصوّرات المفاهيمية التي قدّمتها المدارس الفلسفية الرئيسية عن الاغتراب عند مدارس التعاقد الاجتماعي والمثالية الألمانية كما عند هيجل ثم فيورباخ، والمادية الماركسية كما عند ماركس وأتباع الماركسية المجددين لها كما عند أصحاب مدرسة فرانكفورت والنظرية النقدية كإريك فروم وماركوز، فضلاً عن تصوُّرات الاجتماعيين كدوركايم وماكس فيبر لمفهوم الاغتراب، وكذلك تصوُّرات تيار الفلسفة الوجودية للاغتراب خصوصًا عند هايدغر وسارتر، وصولاً للمفهوم النفسي الفرويدي للاغتراب. ثم ننتقل بعد ذلك لبيان التَمثُّلات المختلفة لأنواع الاغتراب لدى سعدي يوسف.

وفي المدخل الثاني حول «النقد الثقافي» نبدأ بتعريف مفهوم «النقد الثقافي» وإبراز مجالات الدراسات الثقافية التي تنتقل من النص الجمالي إلى سياقاته الاجتماعية والسياسية والثقافية، مع تناول أبرز مقولات الفلسفة الماركسية المتعلقة بالنقد الثقافي كمفاهيم: البنية الفوقية والبنية التحتية، وصراع الأضداد، والوعي الطبقي والأيديولوجيا، ثم ننتقل لتناول إسهامات مدرسة فرانكفورت وأصحاب النظرية النقدية في النقد الثقافي، مع بيان أهمية ألا يغفل التحليل الثقافي العناصر الجمالية والفنية للعمل المنقود، وصولاً إلى تقديم تصور حول كيفية تقديم قراءة ثقافية لشعر سعدي يوسف والآليات المنهجية التي استخدمناها في ذلك.

وفي المبحث الأول من دراستنا نتناول «الاغتراب في المكان الأول»، الوطن، في تجربة سعدي يوسف، ابتداءً من الاغتراب الاجتماعي المتمثِّل في تبديات مختلفة للاغتراب؛ كالاغتراب الأسري والعائلي، وإحساس الذات بفقدان البيت الذي كان يضمها، ثم الاغتراب المديني الذي صاحبه حالة من التحنان للريف واستعادة الذات قريتها، منشأها الأول، ثم تتعرض الذات في انعطافة تاريخية ذات بعد إسقاطي لما عُرف بثورة الزنوج التي قادها علي بن محمد في العصر العباسي بوصفها رمزًا لثورة المهمشين ضد الاستغلال والاستبداد. ثم نتناول تجليات الاغتراب السياسي والأيديولوجي المتبدي في إقصاء المثقف وتهميشه، ورفض الذات للهيمنة الأجنبية. وفي المقابل فقد رصدنا وقوع الذات بأثر اعتناقها الشيوعية في شرك الانسحاق الأيديولوجي والتبعية الساذجة للمركزية السوفييتية بتعليق أحلام عريضة على القطب الروسي بوصفه قوة ستعمل على تحرير العالم والنهوض به، مع تناول تمثلات معاناة الطبقة البروليتارية وتعرض الذات للقمع والملاحقة الأمنية، وختامًا تشبث الذات بالأمل واستمساكها بحلمها اليوتوبي في عراق سعيد ومدينة فاضلة.

أما المبحث الثاني من الكتاب فيتناول «الاغتراب في المكان الآخر»؛ حيث تتابع القراءة تبديات هذا الاغتراب المتمثلة في شعور الذات بوحشة المكان وعزلتها فيه، تلك الوحشة المتبدية في عديد من المظاهر كإحساس الذات باللابيتية، وانكماشها بالمكان الضيق المنحسر كالغرفة، مع محاولاتها تخفيف عزلتها بتنافذها وإطلالتها على الخارج، ثم شعور الذات بوحشة المكان الخارجي أيضًا، ما يفضي إلى انكفاء الذات على نفسها وانقطاعها عن العالم وعزوفها عن وسائل الاتصال التكنولوجي. ثم ننتقل لدراسة تبديات الاغتراب الزمني لدى الذات في مكانها الآخر، حتى نصل إلى «الاغتراب الثقافي» الذي تعانيه الذات في المكان الآخر، المتمثل في إحساس الذات بعدم تقبُّل الآخر لها، وفي الاغتراب الماركسي مع إحساس الذات بأفول الماركسية وتراجعها على الصعيد العالمي في ظل وطأة الإحساس بطغيان الرأسمالية، في مقابل تمسُّك الذات بالحلم الشيوعي وهو ما يُفاقِم اغتراباتها.

أما المبحث الثالث من هذا الكتاب فيتناول استعادة الذات لمكانها الأول، الوطن، بفعل التخيُّل والحنين، في عز اغترابها بمنافيها بالمكان الآخر؛ حيث تتبدى استعادات الذات لمكانها الأول، وطنها، في عديد من المظاهر كالصراع الهوياتي ومغالبة المكان الأول للمكان الآخر في وعي الذات، وعمل الذات على تمثُّل واستعادة آثار المكان الأول، كأماكنه البارزة ومدنه الرئيسية، فضلاً عن استعادتها أزمنة المكان الأول، ثم استعادتها أشخاصه بوصفهم علامات أيقونية دالة على الوطن، وصولاً إلى رثاء الذات وطنها وبكائها مكانها الأول بعد وقوعه تحت نير الاحتلال الأمريكي منذ ٣٠٠٢، مما أدى لتعرّض هوية الوطن للنسخ واستلاب الشخصية الجمعية العراقية.



مدخل I
في الاغتراب

شكَّلت موضوعة «الاغتراب» مبحثًا رئيسيًّا في الفلسفة الحديثة، كما كان «الاغتراب» محل تساؤل وموضع بحث في فكر الحداثة وما بعد الحداثة؛ إذ أمسى الاغتراب موضوعًا إشكاليًّا في الثقافة الحديثة «منذ أعلن هيجل أنّ الإنسان أصبح عاجزًا في علاقاته بنفسه ومجتمعه والمؤسسات التي ينتمي إليها حتى استحال انتماؤه نوعًا من اللاانتماء والهامشية، بل استحال الاغتراب بالإضافة إلى هيجل موضوعًا مهمًا عند كُلٍّ من ماركس ونيتشه وكركيغارد وهيدغر، فانشغل هؤلاء بموضوعات الفراغ والعجز والقلق والرفض واللامعنى والتمرد والانفصال أو العزلة... إلخ. ولم تسلم من هذا الانتشار أعمال فيبر وفرويد ويونغ وغيرهم عدد كبير ممن أسسوا للفلسفة الحديثة»[1].
وقبل الخوض في المفاهيم المتنوعة للاغتراب والتأصيل الفلسفي له علينا أن نبدأ بتعاريفه المتراوحة لغةً واصطلاحًا:

التعريف اللغوي للاغتراب (في اللغة العربية)

– **اِغْتِرَابُ** النَّفْسِ: شُعُورُهَا بالضَّيَاعِ وَالاسْتِلابِ. **واغْتَرَبَ** الرَّجُلُ: نَزَحَ عنِ الوَطَنِ. **واغترب** دَاخلَ بلادِهِ: أحسَّ بالغُرْبة فيها[2].

١– حليم بركات، **الاغتراب في الثقافة العربية: متاهات الإنسان بين الحلم والواقع**، (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، أيلول/ سبتمبر ٢٠٠٧)، ص ص٣٥– ٣٦.
٢ – معجم **المعاني الجامع**، شبكة المعلومات (الإنترنت).

التعريف الاصطلاحي للاغتراب

الاغتراب في الإنجليزية (Alienation) وفي الفرنسية (Aliénation) وهو ما يقابل ثلاثة ألفاظ في الألمانية: الأول Veräusserung وهو يدل على معنى قانوني، أي بيع الملكية، والثاني Entäusserung يدل على التخارج (خارج aussen)، والثالث Entfremdung يدل على الغربة (غريب fremd) ويعني خلق عمل موجود خارج خالقه، وهو يعني الاغتراب إذا أصبح العمل غريبًا عن خالقه[٣].

وللكلمتين الدالتين على الاغتراب في الإنجليزية (Alienation) وفي الفرنسية (Aliénation) جذر لاتيني؛ حيث «اشتقت من الكلمة اللاتينية (allenatio) والدالة على الاغتراب، إنما تعني «قابلية الأشياء، بل والكائنات الإنسانية المملوكة للتنازل أو البيع» والاغتراب بهذا المعنى القانوني يتضمن ما يمكن تسميته بـ«تشيؤ» (Rei-fication) العلاقات الإنسانية، أي تحول الموجودات الإنسانية الحية إلى أشياء أو «موضوعات» جامدة»[٤].

وأما عن الأصل الصوتي للكلمة فيدفع محمد عناني بأنّ مصطلح الاغتراب (alienation) «له صلة وثيقة بمصطلح آخر وهو (anomie) أي الضياع [وقد يُكتَب anomy] والمقصود بالضياع فقدان الإحساس بالهدف أو الهوية أو تقطع الجذور، سواء للفرد أو للمجتمع، وهو مشتق من الكلمة اليونانية (anomia) التي تعني البلطجة بمعناها الواسع أي عدم الالتزام بأية قوانين، فأما الاغتراب فمعناه الاشتقاقي فقدان الملكية أو الانتماء، ومن ثم فإن الصفة (alien) تعني الأجنبي أو الغريب، وهو معنى مستخدم في الإنجليزية المعاصرة، وأما في الأدب فدائمًا ما تكون له صفات توحي بالضياع أو تقطع الأسباب، والفعل (alienate) يعني في الاقتصاد نقل الملكية أو فقدانها وهو المعنى القائم في الدلالة الاشتقاقية أيضًا، ولكن في نحو منتصف القرن التاسع عشر كان يشيع استخدام (alienation) في علم النفس بمعنى فقدان الملكية الذهنية أو الجنون، بل إن أحد الباحثين يقول إنّ كلمة (alienist) كانت تعني في ذلك الوقت الطبيب النفسي بدلاً من عبارة (mad doctor) القديمة»[٥].

---

٣ – مراد وهبة، **المعجم الفلسفي**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **مكتبة الأسرة**، ٢٠١٦)، ص٨١.

٤ – بركات محمد مراد، «مفهوم الاغتراب بين الفكر الغربي والفكر العربي الإسلامي»، مجلة **علامات**، (العدد ٨٤، شوال ١٤٣٦ هـ يونيو ٢٠١٥)، ص٢٨١.

٥ – محمد عناني، **عن تعريب المصطلح وترجمته في العلوم ودراسات أخرى**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥)، ص ص٥٤– ٥٥.

كذلك يذهب بعض الباحثين إلى رد الكلمة اللاتينية نفسها من حيث المعنى إلى «كلمة يونانية هي (ekstas) (اكستاس) بمعنى الجذب أو الخروج من، فالإنسان المغترب بحسب هذا المعنى، إنّما هو ذلك الإنسان المجذوب الذي يخرج من ذاته»[٦].

كذلك، فمن مفاهيم الاغتراب فقدان الشيء مألوفيته السابقة، فنجد أنَّ «الاغتراب هو تلك الحالة من فقدان السيطرة على الذات وقدارتها وملكاتها عندما يصنع الإنسان شيئًا معينًا: آلة مثلاً، أو نظامًا أو فكرة... إلخ، ثم يجد أنّه بدلاً من أن يسيطر على ما صنعه، يُصبح ما صنعه مسيطرًا عليه، وهكذا يتحول السيد إلى عبد، والعبد إلى سيد»[٧]؛ فالاغتراب، هنَا، إذن، هو فقدان الذات السيطرة على أشيائها، موضوعاتها؛ لنجد أنَّ «الشيء الذي أُبعِد عن العقل، والذي كان من نتاجاته، والذي كان موجودًا معه، مألوفًا له، تم إبعاده، تغريبه، كبته، لم يعد مألوفًا له، لم يعد من ممتلكاته، لكنه مع ذلك يعود إليه، لأسباب عدة، مرة أخرى، يعود إليه في شكل مختلف يسيطر عليه، ومن ثم فإنّه يصبح مخيفًا، فنحن– مثلاً– نحاول من خلال كلّ شيء نفعله في الحياة أن نُبعد عن أنفسنا فكرة الموت، لكن هذه الفكرة كثيراً ما تعاود ظهورها لدينا كلَّ يوم، ثم في النَهاية، يُصبح هذا التكرار مُهيمنًا، وتُصبح هذه الفكرة مخيفة، وأحيانًا مرعبة»[٨]. فلمفهوم الاغتراب ظلال نفسية تتمثَّل في تبعات هذا الاغتراب مما تعانيه الذات من مشاعر الوحشة، والخضوع تحت هيمنة شيء ما والحنين إلى شيء تفتقده الذات ومعاودتها هذا الشيء أو استعادتها مكانًا ما أو زمنًا ماضيًّا كان قد تولى.

هذا وتعود إرهاصات التنظير الفلسفي للاغتراب إلى الفلسفة اليونانية؛ إذ «لم يكن «عالم المثل» أو «جمهورية أفلاطون المثالية» صورة حقيقية للوجود، وإنّما كانت بشكل أو بآخر اغترابًا عن الواقع وعن ذات الإنسان التجريبية. وقد رأى أفلاطون أنّ الوجود الحقيقي هو «المثل» المفارقة والسابقة على المادة وهي علة وجود الأشياء والغاية التي تنزع إليها. كما يرى أفلاطون أنّ البدن هو مقبرة النفس وأنّ السعادة قصرٌ على الروح المتحرر من كل ما هو حسي وبذلك كانت الأفلاطونية جذرًا أوليًّا وأصلاً بعيدًا لمفهوم الاغتراب في الفلسفة المثالية وفي الأدب الرومانسي»[٩].

---

٦ – بركات محمد مراد، «مفهوم الاغتراب بين الفكر الغربي والفكر العربي الإسلامي»، مرجع سابق، ص٢٨١.

٧ – شاكر عبد الحميد، **الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب**، (الكويت، سلسلة **عالم المعرفة**، العدد ٣٨٤، يناير ٢٠١٢)، ص٢٧.

٨ – شاكر عبد الحميد، المرجع السابق،ص٢٨.

٩ – منى محمد طلبة، **ظاهرة الاغتراب في الشعر الوجداني الحديث في مصر**، (رسالة ماجستير [غير منشورة]، جامعة عين شمس، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، تحت إشراف الأستاذ الدكتور/ عبد القادر القط، ١٩٨٨)، ص٨.

فالاغتراب الأفلاطوني كان بمعنى الانقطاع عن العالم المادي والانسلاخ عن الوجود الحسي اتصالاً بعالم المثل المفارقة بوجوها المتعالي.

إذن، فوفقًا لهذه التعريفات المتنوعة للاغتراب نجده في صياغاته الأصلية ومفاهيمه الأولى يدور في مدارات مفهوم (الفقد) سواء بفقدان الإنسان إنسانيته أو فقدانه السيطرة على الأشياء أو المعتقدات التي صنعها، وتشيئه أو فقدان الفرد انتماءه لمجتمعه أو فقدان الملكية الاقتصادية وكذا فقدان الملكية الذهنية، وهو ما يحيل إلى شعور الذات بالنقصان والعوز والضياع والتوتر واللاانتماء أو مفهوم الانقطاع أو الانسلاخ عن الأشياء أو الواقع المادي اتصالاً بعالم مثالي مفارق.

مفهوم الغربة

يبدو مفهوم «الغربة» في التراث لا سيما العربي أصلاً لمفهوم الاغتراب وأساسًا أوليًّا له. فنجد أنّ ««الغربة» غربة عن المكان بالسفر، أو النفي، أو الهجرة، لكنها قد تكون أيضًا غربة في المكان كما كانت حال أبي حيان التوحيدي في حديثه عن الغريب بين أهله، وفي أهله، وفي وطنه»[١٠]. كما يأتي مصطلح غربة في التراث العربي في سياقين أحدهما ديني بمعنى الانفصال عن الله كما في قصة الخلق، أو كما ترى الصوفية بأنّ الإنسان غريب في هذه الحياة وغريب في جسده، وآخر نفسي– اجتماعي بمعنى البعد أو النوى عن الأهل أو الوطن أو القبيلة وما يصاحبه أو ينتج عنه من مشاعر نفسية كالخوف أو القلق أو الحنين.

وفي الشعر أدرك الشاعر العربي القديم بأنّ حياته هي كشيءٍ غريبٍ عنه؛ إذ يقول المهلهل بن ربيعة التغلبي:

أرى طول الحياة وقد تولى   كما قد يسلب الشيء المعار[١١]

فالذات تشعر بتشيؤ حياتها واستلابها منها مع إحساسها بالشيخوخة فتدرك أنّ حياتها ليست ملكًا لها، هي كشيءٍ معار، غريب عنها.

تبديات الاغتراب في الشعر الجاهلي

بالرغم من أنّ مدونة الشعر العربي القديم بدءًا من الشعر المنسوب إلى العصر الجاهلي لم تنص صراحة على الاغتراب بوصفه مفهومًا يتناوله الشاعر العربي القديم،

---

١٠ – شاكر عبد الحميد، المرجع سابق، ص٢٦.

١١ – محمود رجب، **الاغتراب: سيرة مصطلح**، (القاهرة، مركز دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨)، ص٤١: ٤٣.

إلا أنّ الاغتراب معنى وشعورًا قد تبدّى لدى الشاعر العربي القديم؛ حيث «اتخذت محنة الاغتراب بعدًا وجوديًّا لدى الشاعر القبَلي وبعدًا اجتماعيًّا لدى الشاعر الصعلوك. وعندما وقف شاعر القبيلة متنافرًا مع مظاهر الفناء والتناهي في واقعه، مهددًا بالرحيل في بيئة شديدة الجدب ومفتقدًا لغائية الوجود، تمرّد الشاعر الصعلوك على قبيلته عن وعي بالتفاوت الاجتماعي في الجاه والثروة، إذ كان مهددًا بالفقر والحرمان ومفتقدًا للعدالة والحرية. ومن خلال الوعي بالتنافر مع البيئة والوجود أو مع القبيلة عانى الشاعر الجاهلي الاغتراب والعجز عن التواصل، وطمح إلى ثبات مكاني وزماني يتمثّل في الاستقرار والخلود أو في العدالة والحرية»[١٢]، فالشاعر العربي القديم قد تراوح في اغتراباته بين الاغتراب الوجودي نتيجة إحساسه بالفناء والاغتراب الاجتماعي نتيجة شعوره بغياب العدالة والمساواة ما أفضى به إلى التصعلك واللاانتماء.

مفهوم الاغتراب في العصور الوسطى

أما من حيث ترديدات مصطلح «الاغتراب» في أدبيات العصور الوسطى تأسيسًا على الجذر اللاتيني للكلمة؛ إذ «كانت الكلمة اللاتينية: allenatio ترد في سياقات مختلفة، في سياقات مختلفة، أمكننا تصنيفها إلى ثلاثة رئيسية: سياق قانوني، بمعنى انفصال الملكية عن صاحبها وتحولها إلى آخر، سياق نفسي- اجتماعي بمعنى انفصال الإنسان عن ذاته ومخالفته لما هو شائع في المجتمع، و سياق ديني، بمعنى انفصال الإنسان عن الله»[١٣]، إذ نجد «في السياق اللاهوتي المسيحي، استخدم لفظ Allenatio بمعنى المفارقة بين الإنسان والله، والانفصال عن الرب بارتكاب الخطيئة في هذا العالم المادي الزائف الذي هو في جوهره غير قابل للالتقاء بالحياة المسيحية المقدسة»[١٤].

وهذا يشف عن تيارات المعرفة التي سادت في العصور الوسطى في تراوحها بين المعرفة القانونية والعلوم الإنسانية كعلم النفس وعلم الاجتماع والدراسات اللاهوتية، فضلاً عن بدء الالتفات إلى ثنائية الذات في مقابل الموضوع هذا الالتفات الذي سيبدو قويًّا فيما بعد عند هيجل.

١٢ – منى محمد طلبة، **ظاهرة الاغتراب في الشعر الوجداني الحديث في مصر**، مرجع سابق، ص٣٨.

١٣ – محمود رجب، **الاغتراب: سيرة مصطلح**، مرجع سابق، ص١٠.

١٤ – منى محمد طلبة، **ظاهرة الاغتراب في الشعر الوجداني الحديث في مصر**، مرجع سابق، ص٦.

مفهوم الاغتراب عند فلاسفة التعاقد الاجتماعي

عند فلاسفة التعاقد الاجتماعي أو العقد الاجتماعي (هوبز ولوك وروسو) يأتي مفهوم الاغتراب بمعنى «التخلي» أو «التنازل» أي الاغتراب بمفهومه القانوني؛ بمعنى أنّ الإنسان أو «المواطن» في سبيل «الاجتماع» أو تأسيس المجتمع نشدانًا لتحقيق الأمن يتخلى عن «حريته» التي كان يتمتع بها في حالة «الطبيعة»، حالة ما قبل الاجتماع، فيدفع روسو في كتابه «**العقد الاجتماعي**» بأنَّ «الاغتراب معناه التسليم أو البيع... فالإنسان الذي يجعل من نفسه عبدًا لآخر إنسان لا يُسلم نفسه، وإنّما هو بالأحرى يبيع نفسه، من أجل بقائه على الأقل»[١٥].

كذا، فإنّ جان جاك روسو «لا يستخدم لفظ «الاغتراب» استخدامًا صريحًا للتعبير عن مفهومه السلبي، وإنّما يعرض لمرض العصر ولشعور المرء بالتعاسة والإحباط والتنافر مع مجتمعه المدني... ويعود روسو بأسباب هذا الشعور إلى مظاهر المدنية الحديثة وما تستوجبه من عبودية سياسية ومن انحسار للعادات والروابط التقليدية بين البشر من جهة وإلى الملكية الخاصة وما تؤدي إليه من اختلال للمساواة بين البشر من جهة أخرى»[١٦].

يقرن الاغترابَ بحالة الحضارة والابتعاد عن حالة الطبيعة الأولى وهجران الإنسانَ فطرته البدائية، فنجد أنّه «دائمًا ما يقترن الفردوس بالحياة الريفية. الفردوس هو العالم الذي كانت تُؤَمَّن فيه العلاقة العضوية بين البشرية والطبيعة. قد تدعم الفنون والعلوم والثروة والتكنولوجيا الحضارةَ، لكنها- بحسب زعم جان جاك روسو الشهير في كتابه «**خطاب حول الفنون والعلوم**» (١٧٥٠)- تُشرذِم المجتمع العضوي، منتجةً علاقة عدائية بين البشرية والطبيعة؛ ومن ثَمّ تنبثق احتياجات مصطنَعة تُفسد الفضائل الطبيعية مثل الاحتشام والبساطة والطيبة والنزاهة، ولا شيء قد يَستَعيد هذه القِيَم ويتغلَّب على الوحدة والإحساس بالافتقار إلى المعنى- وترقُّب الموت- التي يختبرها الأفراد سوى مجتمع يُعاد بناؤه كليًّا»[١٧]. وكأنّ حالة الحضارة ومجتمع الصناعة والآلة، لدى روسو، يُخرج الإنسان من حالة الفطرة، ويتسبب في اغترابه وشعوره بالوحدة واللامعنى.

---

١٥ – محمود رجب، **الاغتراب: سيرة مصطلح**، مرجع سابق، ص٥٨.

١٦ – منى محمد طلبة، ظاهرة الاغتراب في الشعر الوجداني الحديث في مصر، مرجع سابق، ص١٤.

١٧ – ستيفن إريك برونر، النظرية النقدية، ترجمة: سارة عادل، مراجعة: مصطفى محمد فؤاد، (القاهرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، سلسلة مقدمة قصيرة جدا، الطبعة الأولى ٢٠١٦)، ص ص٤٤- ٤٥.

مفهوم الاغتراب لدى هيجل

يُعدُّ هيجل أبرز وأول فيلسوف في العصر الحديث يستخدم مصطلح الاغتراب ويؤسس وينظر له أما ما قبل ذلك في كتابات مرحلة النضج، فقد كان لدى هيجل مفهومان أو معنيان للاغتراب أحدهما إيجابي والآخر سلبي؛ إذ يتمثل المعنى الإيجابي للاغتراب في «تخارج الروح وتجليه، على نحو إبداعي، في الطبيعة أولاً، وفي أضرب الحضارة المختلفة بعد ذل كـ«[١٨] أما المعنى السلبي للاغتراب فيتمثّل «في عدم قدرة الذات على التعرُّف على ذاتها في مخلوقاتها من الأشياء والموضوعات»[١٩]. وقد التفت هيجل قويًّا لثنائية الذات والموضوع في تفسير اغتراب الإنسان دافعًا بأنَّ «هناك أفعالاً تنفصل عن الإنسان إلى الحد الذي تصير معه غريبة عنه ومتعالية عليه، رغم أنّه هو صاحبها ورغم أنّها تنتمي إليه. هذا الاغتراب بمعناه الجدلي الميتافيزيقي: أي أنّ الذات تصير موضوعًا. والأنا تغدو لا- أنا، والإرادة الجزئية تتحول إلى إرادة كلية، والإرادة التي هي من أجل الذات تصبح إرادة ضد الذات»[٢٠].

يُنبِّه هيجل إلى دور «الوعي الذاتي» في اغتراب الفرد؛ حيث «يتصوَّر هيجل أنّ الحياة ظاهرة غريبة عنا، فالوعي الذاتي هو وعي إنساني بالحياة، ولكنه يظهر كما لو كان شخصًا آخر، فأرى ذاتي خارج ذاتي. وهذا التخارُج للذات بالنسبة إلى ذاتها هو الذي يُكَوِّن حركة الوعي الذاتي. واللحظة الأولى لهذا الوعي الذاتي هي الرغبة، الرغبة في الحياة. ولكنّ الحياة ليست فقط حياتي الخاصة بي كوجود جزئي، وإنّما هي أيضًا الحياة بوجه عام، الحياة كجنس genus والحياة في تطوُّرها في الطبيعة أولاً وفي التاريخ ثانيًا تواجه الوعي الذاتي على أنّه شيء خارجي»[٢١].

ويربط هيجل بين الثقافة والاغتراب؛ حيث إنَّ «الثقافة، عنده، تعني أن يعارض الفرد ذاته، ذلك أنّ الذات الفردية تسلب ذاتها من أجل الحصول على حقيقتها الشاملة، وحقيقتها الشاملة هي الثقافة؛ لأنّ الثقافة هي كل ما ينتجه الإنسان، وإنتاجه مكثّف في عنصرين: الدولة والثروة. الدولة تُوحِّد بين الأفراد من خلال «الكل»، أما الثروة فتُوحِّد بين الأفراد ولكن من خلال «الفرد». ومن هنا يقوم التناقض بين الدولة والثروة على الوضع الراهن، ورفع التناقض أي بين الشمولية والليبرالية، أي بين الخضوع للوضع الراهن والثورة على الوضع الراهن، ورفع التناقض أمر لازم بحكم طبيعة المنهج

١٨ – محمود رجب، **الاغتراب: سيرة مصطلح**، مرجع سابق، ص١٥.

١٩ – محمود رجب، المرجع السابق، ص١٥.

٢٠ – محمود رجب، السابق، ص١٤٦.

٢١ – مراد وهبة، «الاغتراب والوعي الكوني: دراسة في هيجل وماركس وفرويد»، **عالم الفكر**، (المجلد العاشر، العدد الأول أبريل-مايو- يونيو ١٩٧٩)، ص١٠١.

الجدلي عند هيجل. ومع ذلك تجاهل هيجل الرفع وآثر الخضوع على الثورة حين ربط بين الخضوع و«الوعي النبيل»، وبين الثورة و«الوعي الدنيء»»[٢٢]. وكأنّ فلسفة هيجل المثالية تُرسِّخ لثبوتية الأوضاع وتخشى الثورة من أجل «الفرد».

ويُعرِّف هيجل الاغتراب Entfremdung بالتعبير الألماني كما يظهر ذلك في كتابه «**ظاهريات العقل**» **Phenomenology of Mind** (١٨٠٧) بأنّه «حالة اللاقدرة أو العجز التي يعانيها الإنسان عندما يفقد سيطرته على مخلوقاته ومنتجاته وممتلكاته، فتُوظّف لصالح غيره بدل أن يسطو هو عليها لصالحه الخاص. وبهذا يفقد الفرد القدرة على تقرير مصيره والتأثير في مجرى الأحداث التاريخية بما فيها تلك التي تهمّه وتُسهم بتحقيق ذاته وطموحاته، فقال هيجل... إنّ العقل يجد نفسه في حالة حرب مع نفسه ومَخلوقاته»[٢٣].

مفهوم الاغتراب عند فيورباخ

يؤسس لودفيغ فيورباخ تلميذ هيجل لمفهوم الاغتراب من خلال نقده الدين إذ يرى بأنَّ «الدين هو نوع من اغتراب الإنسان عن نفسه، أي الاغتراب الذاتي. بذلك يتصرّف الإنسان واضعًا نفسه تحت سيطرة مخلوقاته التي قد تتحكم فيه بدلاً من أن يتحكّم بها، فيحوّل الخالق- أي الإنسان- إلى مخلوق، والمخلوق (وهو في هذه الحالة الله أو الكنيسة) إلى خالق. بهذا يعكس الإنسان أفضل ما في نفسه من صفات وما لديه من قيم على الألوهة، فيصبح الإله صورةً للكمال ويتحوَّل الإنسان إلى مثال للخطيئة والشرّ»[٢٤]. حيث يرى فيورباخ بأنّ «الإله المسيحي إسقاط للجوهر الإنساني الذي اغترب عن الإنسان ومن ثمّ تجسد وأصبح ربًّا معبوداً»[٢٥].

الاغتراب عند كارل ماركس

يغدو لكارل ماركس الأثر الأكبر في تحويل مفهوم الاغتراب «من مفهوم فلسفي إلى مفهوم اجتماعي- اقتصادي»[٢٦]، فيرى ماركس بأنّ «الاغتراب حالة عامة في المجتمعات

---

٢٢ - مراد وهبة، «الاغتراب والوعي الكوني: دراسة في هيجل وماركس وفرويد»، مرجع سابق، ص١٠٠.

٢٣ - حليم بركات، **الاغتراب في الثقافة العربية: متاهات الإنسان بين الحلم والواقع**، مرجع سابق، ص ص٣٧- ٣٨.

٢٤ - حليم بركات، المرجع سابق، ص ص٣٨- ٣٩.

٢٥ - سايمون تورمي وجولز تاونزند، **المفكرون الأساسيون من النظرية النقدية إلى ما بعد الماركسية**، ترجمة: محمد عناني، (المركز القومي للترجمة، العدد ٢٣٨٨، الطبعة الأولى ٢٠١٦)، ص٢١.

٢٦ - حليم بركات، مرجع سابق، ص٣٩.

الرأسمالية التي حوّلت العامل إلى كائن عاجز وسلعة بعد أن اكتسبت منتجاته قوة مستقلة عنه، ومعادية له. وتحديدًا قال إنّ العامل في ظلّ النظام الرأسمالي «يهبط إلى مستوى السلعة ويصبح حقًا أكثر السلع تعاسة، وتزداد تعاسته بازدياد قوة إنتاجه وحجمها. يصبح العامل سلعة رخيصة بقدر ما يُنتج من سلع وبتزايد قيمة عالم الأشياء تتدنىّ قيمة الإنسان نفسه»»[٢٧].

كما أنّ ماركس يرى في كتابه **الأيديولوجيا الألمانية** «أن شروط الحياة، بالمعنى البيولوجي، أصبحت غريبة عنا. إننا نعثر عليها خارج ذواتنا مكثفة في أشكال موضوعية صلبة. ولهذا فإنّ الاغتراب الذاتي، وهو جوهر الفرد، ليس مجرد تخارج الذات، إذ هو يكشف عن نفسه بأسلوب عدواني من حيث أن الفرد الجزئي هو الذي يعاني الموت، وهو بالرغم من أنه ليس إلا ذاتية إلا أنه يجد نفسه مسحوقًا بواقع موضوعي»[٢٨]. إذًا، فانسحاق الذات أمام الموضوع حتى أنها، هي نفسها، تستحيل موضوعًا، لدى ماركس، هو ما يسحق الذات ويُسهم في تعميق اغترابها الوجودية.

وثمة تَمَظهرات أربعةَ للاغتراب عند كارل ماركس ويتمثّل «أول هذه المظاهر أنّ العامل يغترب (أو يُعزل) عن الشيء المُنتَج إلى حد فقدانه السيطرة على المصير الذي ينتهي إليه هذا المنتج. وثاني هذه المظاهر أنّ العامل يغترب عن فعل الإنتاج. الأمر الذي يحرمه من الشعور بالراحة النفسية الحقيقية. وهنا تصبح القدرة على العمل ذاتها مجرد سلعة إضافية، ليس لها قيمة إلا بمقدار ما يُمكن استبدالها بأي شيء آخر. وثالث هذه المظاهر أنّ العامل يغترب عن غيره من العمال وعن المجتمع جملة. فالعامل يُعامل باعتباره فردًا منعزلاً، ويُحكَم عليه وفقًا لقدرته على إنجاز مهمة ما أو أداء وظيفة ما مُحدَّدة سلفًا ضمن العملية الإنتاجية. وبذلك لم يعد الإنتاج يُمثِّل- في الحقيقة- عملية تعاونية مشتركة. وآخر هذه المظاهر أنّ العامل يغترب عن «الوجود النوعي» للبشرية»[٢٩].

ويبرز ماركس أنواع الفقر الذي يطال الطبقة البروليتارية؛ حيث «كان ماركس مؤمنًا بأنَّ الطبقة العاملة تزداد فقرًا بينما كان المجتمع البرجوازي يزداد ثراءً. وكان الفقر الروحي للبروليتاريا يزداد كذلك، لقد كانت في طريقها إلى ألاَّ تغدو أن تكون أَحَدَ ملحقات للآلة، فقد قُوضِت فردية الغالبية العظمى من البشرية وإبداعها وتضامنها.

٢٧ – حليم بركات، السابق نفسه.

٢٨ – مراد وهبة، «الاغتراب والوعي الكوني: دراسة في هيجل وماركس وفرويد»، مرجع سابق، ص١٠١.

٢٩ – أندرو إدجار وبيتر سيدجويك، **موسوعة النظرية الثقافية: المفاهيم والمصطلحات الأساسية،** ترجمة: هناء الجوهري، مراجعة: محمد الجوهري، (مصر، المركز القومي للترجمة، عدد ٢/١٣٥٧، الطبعة الثانية ٢٠١٤)، ص٩٤.

وتدعو مقتضيات الإنتاج الرأسمالي إلى رؤية البروليتاريا على أنّها واحدة من تكاليف الإنتاج فحسب، ويجب مراعاة بقائها عند أقلِّ حدٍّ ممكن. كذلك تتطلب زيادة الأرباح إلى الحد الأقصى تقسيمَ العمل، بحيث ينفصل كلُّ فرد من الطبقة العاملة عن العمال الآخرين الذين يعملون على خط التجميع؛ مما يحول دون تعلُّمه مهامَّ أخرى، وتطويره لقدراته، ووضعه تصوراً للمنتج النهائي»[٣٠]، فالنظام الرأسمالي يُفاقِم اغتراب العامل إذ يعمل على تشييئه فلا يغدو أكثر من مجرد ترس في آلة؛ لذا نجد ماركس «يُعرِّف الاغتراب الكلّ الذي يعتمد استمراره على تحويل الأشخاص إلى أشياء؛ أو ما يُعرف بالتشيؤ. إنَّ الرأسمالية تُجرِّد البشرَ من إنسانيتهم على نحو متزايد. إنّها تُعامل الأفراد المشاركين في عملية إنتاج السلع (البروليتاريا) كشيء، بينما تُحوِّل الشيءَ الحقيقي الذي يقوم عليه النشاط الإنتاجي (رأس المال) إلى ذات مصطنعة للحياة الحديثة. ولا يُمكن أن يصبح قلب هذا «العالم المقلوب»– وهي فكرة استعارها ماركس من هيجل– ممكنًا إلا بإنهاء ما أطلق عليه كتاب «**رأس المال**» مصطلح «صنمية السلعة». بعبارة مختلفة بعض الشيء، يتطلَّب إنهاء الاغتراب إنهاء التشيؤ»[٣١]؛ لذا، فإنّ «فتشية السلع» التي يقابلها «تشيؤ الإنسان» هما أبرز ملمحين نفسيين للاغتراب في التَصوُّر الماركسي.

في رؤيته لما يفعله الاغتراب في علاقة الإنسان بالأشياء يؤسس ماركس لمبدأ «فتشية السلع» أو «صنمية السلع» أو «توثين السلع» (commodity fetishism) حيث إنَّ «(fetish) فهو شيء يعتقد المرء أنَّ له تأثيراً سحريًّا، سواء كان تميمة أو أي شيء مجسد، ومن ثم فإنَّ (fetishism) تعني عبادة هذه الأشياء «السحرية» أو الإيمان بقدرتها الغيبية على التأثير في حياة الإنسان. وكلما اشتد حط الرأسمالية للقيمة الحقة للإنسان ازداد تضخيمها لقيم الأشياء، وإذا زاد 'توثين السلع' الذي يؤدي إلى 'الاغتراب' عند ماركس، فقد يصل إلى مرحلة 'التشيوء' (reification) أي تحويل الإنسان وعمله إلى أشياء 'جامدة'»[٣٢].

وبالارتداد إلى كتابات ماركس الأولى نجده يلجأ إلى أساس ميثولوجي في تفسيره للاغتراب بتجذيره تاريخيًّا؛ حيثُ «تُظْهِر كتابات ماركس الشاب طابعًا يوتوبيًّا؛ إذ تعطي هذه الكتابات أولوية للعناصر الأنثربولوجيةَ والوجودية للشقاء الإنساني، وليس لعنصر الاستغلال الرأسمالي ذي الطابع الاقتصادي البحت. تمتدُّ جذور الاغتراب إلى العجز عن استيعاب آليات عمل التاريخ وإخضاعها للسيطرة البشرية. ويُعبِّر تقسيم العمل عن هذا الموقف»[٣٣].

---

٣٠ – ستيفن إريك برونر، **النظرية النقدية**، ترجمة: سارة عادل، مرجع سابق، ص٥٣.

٣١ – ستيفن إريك برونر، السابق نفسه.

٣٢ – سايمون تورمي وجولز تاونزند، **المفكرون الأساسيون من النظرية النقدية إلى ما بعد الماركسية**، ترجمة: محمد عناني (بتصرف)، مرجع سابق، ص ص٢٢– ٢٣.

٣٣ – ستيفن إريك برونر، **النظرية النقدية**، ترجمة: سارة عادل، مرجع سابق، ص٤٣.

فنجد ماركس يُعيد قراءة التاريخ والأساطير المثيولوجية الأولى قراءة سياسية تُفلسف «الاغتراب» من حيث «إنّ للاغتراب تاريخًا طويلاً؛ إذ تتجلّى علاقته باليوتوبيا بالفَعل في وصف الخروج من جنة عدن في الكتاب المقدَّس. فقصة الفردوس المفقود تسبق خسارة الأشياء من أجل عالم التبادل السلعي. إنَّ تلك القصة الرمزية التي توجد في الكتاب المقدَّس تُبرِّر تدنيِّ الحالة البشرية، وتوضِّح السببَ وراء كون الناس مجبرين على أن «يكسبوا عيشهم من عرق جبينهم» وكذلك توضِّح سبب فقدان الثقة بين الأفراد، والسببَ في أنَّ الطبيعة تبدو كأنّها عدو، والسببَ في أنَّ الخلاص أصبح ممكنًا؛ وهو أمرٌ يثيرُ الدهشة إلى حدٍّ كبير، فقد ضاع التوحُّد والتناغم. لقد تصرف آدم وحواء بإرادتيهما الحرّتَين، وجلبا على أنفسهما الخروج من الفردوس بطاعة الشيطان. ربما تؤدِّي اختيارات مختلفة إلى إعادة خلق الفردوس، ولربما سعى بروميثيوس لتحقيق هذا الأمل؛ وربما يكون هذا السبب وراءَ كونه الشخصية الأسطورية المضَّلة عند ماركس، لكن أحدَ الآلهة الشريرة قد اتَّهم بروميثيوس بالغطرسة شأنه في ذلك شأن مَن حاولوا بناء برج بابل»[٣٤]. فنجد أنَّ ماركس، لا سيما في كتاباته الأولى، يحاول أن يتمثّل تَمَظهرات الاغتراب في التجذّر الأسطوري للتاريخ أو أنّه يسعى لأن يُؤسس فلسفته في الاغتراب على أرض الأسطورة التاريخية والتمثيل المثيولوجي والبناء الأوليجاري.

الاغتراب عند إميل دور كايم

يركز عالم الاجتماع الفرنسي إميل دور كايم في تحليله الاغتراب على «فكرة تفكك القيم والمعايير الاجتماعية والثقافية، وفقدانها السيطرة على السلوك الإنساني وضبطه. وقد تَمّ ذلك في أوربا نتيجة الثورة الصناعية وما رافقها من ازدهار الروح الرأسمالية وإضعاف القيم والمعايير التقليدية، وهذا ما سُمّي (Anomie) أو (Norm-lessness)»[٣٥]؛ حيث «يُطلق دور كايم لفظ اللامعيارية Anomie على ذلك الوضع الذي تتغير فيه سلالم القيمَ والمعايير وتُصبح غير قابلة للتعريف. وبالطبع لا يعني هذا اختفاء كل المعايير بل استحالة الوصول إلى تعريف أحادي وثابت لها»[٣٦]، ويربط دور كايم حالة «الأنومي» أو اللامعيارية بالتحوُّلات الاجتماعية والاقتصادية الناشئة بالمجتمع؛ إذ «إنّ القيم ونظم المعايير يُمكن أن تتغير بسرعة في مجتمع يتسم بتقسيم العمل وتخصص متزايدين. إنّ زوال مهنة من المهن (الإسكافي، صانع القدور) يُمكن أن يتسبب في اختفاء أخلاقيات بكاملها تخص مهنة معينة ونظَام بأكمله من المعايير،

٣٤ – ستيفن إريك برونر، **النظرية النقدية**، ترجمة: سارة عادل، مرجع سابق، ص٤٨.

٣٥ – حليم بركات، مرجع سابق، ص٤٣.

٣٦ – پيير زيما، **النقد الاجتماعي**، ترجمة: عايدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد– سيد البحراوي، (دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة– باريس، الطبعة الأولى ١٩٩١)، ص٢٦.

ويمُكن لمثل هذا التحوُّل الاجتماعي الاقتصادي أن يثير توترات ويُخلِّف إحباطات ويُثير العدوانية في قلب بعض الجماعات. إنّ الفرد الذي يُنظِّم سلوكه وفق قيم ومعايير تَفقد شيئًا فشيئًا صلاحيتها، يُرْغِمُ نفسَه هباءً على الوصول إلى تعويض وإعادة تعرُّف علَى الوضع، في حين نجد شخَصًا آخر يستنتج أنّ القوانين القديمة والقيم لم تعد كما كانت من قبل ويُفكِّر في أن يضع على هواه معاييره وقيمه الخاصة فيكتشف في كثير من الأحيان أنّ الوضع الاجتماعي الذي يُوجد فيه يُطلق عليه صفة المجرم»[٣٧]؛ فحالة «الأنومي» تلك تعني انعدام المعايير الاجتماعية التيَ يراها دور كايم الضامن لحرية الفرد وتحقُّقه.

الاغتراب عند ماكس فيبر

في تحليله للاغتراب يستعير عالم الاجتماع الألماني ماكس فيبر تعبير «العجز» الذي أتى به ماركس كتوصيف للاغتراب، حيث يرى بأنَّ «العجز حالة عامة ولا تقتصر على العامل، بل تتصف بها جميع العلاقات الاجتماعية، فيُؤكِّد أنَّ العالم والجندي والباحث والأستاذ الجامعي وغيرهم لا يسيطرون على وسائلهم ومنتجاتهم بفعل كونها مستقلة عنهم في كثير من الأحيان. الجندي لا يُسيطر على وسائل العنف، والباحث في مراكز الأبحاث الكبرى لا يسيطر على وسائل البحث وموضوعاته وغاياته وتوظيفاته. كذلك يمُكن القول إنّ المواطن عاجز تجاه الدولة حتى في المجتمعات الديمقراطية، فهي التي تسيطر عليه في واقع الأمر، وليس هو الذي يسيطر عليها فعلاً. لقد اكتسبت الدولة مناعة تمُكِّن الحاكم من التعالي على شعبه حتّى عندما يكون منتخبًا من قِبله، فالدولة لا تُشرك المواطنين حقًا في صنع القرارات المهمة، وكثيراً ما يتفاجأ المواطِن بالقرارات والأحدَاث السياسية، بما فيها تلك التي يكون لها تأثير كبير في تقرير مصيره»[٣٨].

الاغتراب عند إريك فروم

قدَّم إريك فروم أحد أبرز أساتذة مدرسة فرانكفورت مفهومه عن الاغتراب في كتابه **الهروب من الحرية**؛ حيث «أوضح فروم كيف تحوَّلت «الشخصية السوقية» ذات السمات الاستحواذية الأنانية– التي اقترنت بالرأسمالية في جمهورية فايمار– بفعل النظام الفاشي الجديد إلى «شخصية سادية ماسوشية» بسبب التقليص الواضح للاستقلال الفردي. وقد أدَّى تدمير هذا النظام الجديد لكل المؤسسات العامة القادرة

٣٧ – پيير زيما، **النقد الاجتماعي**، ترجمة: عايدة لطفي، مرجع سابق، ص ص٢٥– ٢٦.

٣٨ – حليم بركات، مرجع سابق، ص٤٢.

على مقاومة وسائل الدعاية- أي وسائل الإعلام والمدارس والدِّين، بل العائلة أيضًا- إلى عزلة الفرد أو تشرذمه تمامًا. لا يُمكن أن تستمر حالة الاغتراب المفرط هذه، فتتولَّد حالة تماه مع السلطة (أي الفورهور) تجعل الفرد مملوءًا بالكراهية، لكنه مع ذلك يحرص علَى تجنب المسؤولية الأخلاقية؛ ومن ثم، يُسفِر هذا الاجتماع المميز للتأثيرات الاجتماعية والنفسية عن بنية شخصية سلطوية على نحو فريد»[٣٩].

وفي طرح فروم عن الاغتراب يقدم مفهوم «الإنسان المغترب عن ذاته» باعتبار أنّ فروم يرى أنّ وجود الإنسان وشعوره بتحققه إنّما يتأتى من إحساس الذات بتفردها ولاتكراريتها، فيذهب فروم في وصف الإنسان المغترب عن ذاته بأنّه «يفقد معظم شعوره بالنفس، وبنفسه كذات متفردة لا يمكن تكرارها. إنّ الشعور بالنفس ينبع من ممارستي لنفسي كموضوع لتجاربي أنا، وتفكيري أنا، وشعوري أنا، وحكمي أنا، وفعلي أنا. إنّ هذا الشعور يفترض أنّ تجربتي هي تجربتي الخاصة وليست تجربة مغتربة. ولا يستبعد فروم في معالجته لقضية الاغتراب عن الذات إمكانية الوهم، فهو يرى أنّ كثيراً من الناس يعيشون تحت وهم أنّهم يتبعون أفكارهم ومشاعرهم ومشاعرهم وأنّهم متفردون، وأنّهم قد توصلوا إلى آرائهم نتيجة لتفكيرهم. ولكنّ الحقيقة أنّهم يفكرون ويشعرون من خلال السلطات المجهولة التي تُهيمن عليهم كسلطة الحس المشترك، والرأي العام»[٤٠]، فالإنسان المغترب عن ذاته لدى فروم هو الذي لا تشعر ذاته بتفردها أو تتوهم هذا التفرد دون أن يكون متحققًا.

الاغتراب عند ماكس هوركهايمر

يطرح ماكس هوركهايمر أحد فلاسفة النظرية النقدية وأحد أساتذة مدرسة فرانكفورت رؤية تربط الاغتراب بقدرة السلطة على استيعاب الأفراد وتوجيههم؛ فقد «حلَّل مقالُه «الدولة السلطوية» (١٩٤٠) هذا الدمجَ بين الليبرالية الحديثة والشيوعية والفاشية. وتعتمد كل هذه الأنظمة على السيطرة والإدارة البيروقراطية والتسلسل الهيكلي والتبعية والدعاية والثقافة الجماهيرية وتقسيم العمل والعمل المُمَيْكَن. من ثَم يُصبِح الفرد مغتربًا عن ناتج العمل والعمال الآخرين وعن مفهوم أوسع وأشمل للفردية، ويختفي الكل في كل مكان عن الأنظار، ويسود التشيؤ ما دام الفرد لا يفوق كثيراً الترس في الآلة»[٤١].

٣٩ – ستيفن إريك برونر، **النظرية النقدية**، ترجمة: سارة عادل، مرجع سابق، ص٥٣.

٤٠ – حسن حماد، **الإنسان المغترب عند إريك فروم**، (الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة **الفلسفة**، العدد ٢٥، ٢٠١٧)، ص ص٩٢- ٩٣.

٤١ – ستيفن إريك برونر، المرجع السابق، ص٥٣.

فيتبدى إزاءنا وعي هوركهايمر للدور الذي تلعبه «أجهزة الدولة الأيديولوجية»- بالتعبير الألتوسيري، في تهيئة الأفراد في الانخراط في نظام إنتاج وإدارة سلطوية تُشيّئهم وتُسهِم في اغترابهم.

الاغتراب عند ماركوز

في طرحه عن الاغتراب يُركِّز هربرت ماركوز أحد فلاسفة مدرسة فرانكفورت على دور الوسائل التكنولوجية لا سيما وسائل الإعلام كالتليفزيون وغيره في إخضاع الفرد لمبادئ الهيمنة التي تفرضها الطبقة المُهيمنة، فلا يعود يشعر بالتناقضات الحادة في المجتمع، وهو ما قدَّمه ماركوز في كتابه «**الإنسان ذو البعد الواحد**»؛ حيث «إنّ المغزى من عبارة (الإنسان ذو البعد الواحد) عنده هي أنّ التكنولوجيا في المجتمعات الصناعية المتقدمة قد جعلت في وسع هذه المجتمعات أن تحتوي التناقضات الموجودة فيها؛ وذلك من خلال امتصاص طاقة الرفض من أولئك الذين كانوا في ظل الأنظمة الاجتماعية السابقة يشكِّلون أصواتًا وقوى انشقاقية، والتكنولوجيا تفعل ذلك فقط بفضل الكفاية والوفرة»[٤٢]، فيربط ماركوز بين التقدُّم الصناعي وتكييف الإنسان أيديولوجيًّا لقبول التناقضات الفادحة.

نجد أنّ ماركوز يكشف عن معاداة المجتمع الصناعي للنقد فيدفع بأنّ «المجتمع الصناعي المتقدِّم يَحرِم النقد من أساسه الحقيقي. فالتقدُّم التقني يُرسِّخ دعائم نظام كامل من السيطرة والتنسيق، وهذا النظام يُوجِّه بدوره التَقدُّم ويخلق أشكالاً للحياة (وللسلطة) تبدو وكأنّها منسجمة مع نظام القوى المعارضة، وتُبطِل بالتالي جدوى كل احتجاج باسم الآفاق التاريخية، باسم تحرر الإنسان. وعلى هذا فإنَّ المجتمع المعاصر يبدو قادرًا على الحيلولة دون أي تبدُّل اجتماعي، أي دون أي تحوُّل بالمعنى الكيفي يؤدي إلى قيام مؤسسات مختلفة اختلافًا جوهريًّا وإلى ظهور اتجاه جديد لعملية الإنتاج وطرز جديدة للحياة. ولعل أغرب مهارات المجتمع الصناعي المتقدم تكمن في العراقيل التي يضعها أمام التغيُّر الاجتماعي. واندماج القوى المعارضة هو نتيجة هذه الظاهرة وعلتها الأولى في آن واحد، كما يشهد على ذلك مفهوم المصلحة القومية المقبول على أنّه تعبير عن الإرادة العامة، وسياسة نظام الحزبين الاثنين، وأفول نظام تعدد الأحزاب، وتواطؤ الرأسمال والعمل داخل دولة قوية»[٤٣]؛ فوفقًا ماركوز، فإنّ المجتمع الصناعي المتقدِّم يعمل على

٤٢ – قيس هادي أحمد، **الإنسان المعاصر عند هربرت ماركيوز**، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٠)، ص١١١.

٤٣ – هربرت ماركوز، **الإنسان ذو البعد الواحد**، ترجمة: جورج طرابيشي، (بيروت، دار الآداب، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨)، ص ص٢٨- ٢٩.

احتواء المعارضة وإلغاء التعددية السياسية ومعاها ثنائية الوجود الإنسان أو ثنائية النظرة الإنسانية، فلا يرى الإنسان إلا بعدًا واحدًا هو ما تُقدِّمه له السلطة.

يرى ماركوز بأنّ ثمة دورًا توجيهيًّا تؤديه وسائل الإعلام والتكنولوجيا في ترسيخ التفاوتات الاجتماعية الشاسعة كوضع طبيعي؛ فيذهب إلى أنّ «أنماط الاستهلاك في مجتمع يتمتع بالكفاية والوفرة يكون لها، طبقًا لماركوز، أثر ذو وجهين؛ فهي من جهة تُلبي احتياجاته المادية التي قد تقوده، لولا ذلك، إلى موقف الاحتجاج والمعارضة، وهي من جهة أخرى تُحفزة إلى التكيُّف وفق النظام الراسخ القائم. فإذا كان العامل ورئيسه يتمتعان بنفس البرامج التلفزيونية ويزوران نفس الاستراحة، وإذا كانت الضاربة على الآلة الكاتبة تستطيع أن تتزين بنفس المستوى الذي تتزين به ابنة صاحب العمل، وإذا كان الزنجي يملك سيارة كاديلاك، وإذا كانوا جميعًا يقرأون الصحيفة نفسها، فإنّ ذلك كله لا يعني زوال الطبقات بل يدل على المدى الذي تذهب إليه الاحتياجات والإشباعات التي تخدم هدف الحفاظ على ذلك المجتمع»[٤٤]؛ فإنّ أنماط الاستهلاك هذه ووسائل التكنولوجيا والإعلام تعمل، بحسب ماركوز، من أجل ثبوتية الأوضاع وعرقلة أي حراك اجتماعي محتمل.

الاغتراب لدى الوجوديين

يربط الوجوديون الاغتراب بالمسؤولية التي يتحملها الإنسان كنتيجة لعمله واختياراته وما يترتب على ذلك من مشاعر قلق؛ فنجد أنَّ الوجودية قد «رسمت صورة للإنسان الحديث على أنّه في الوجود كمسافر فوق بحر لا خريطة له ويعيش في قلق مستمر مهما كان اتجاهه»[٤٥]. ويُلخص كيركغارد الوعي الاغترابي لدى الإنسان في أنّه يرى «الحياة فارغة وبلا معنى فلا يشعر أنّه سيد حياته»[٤٦].

وبينما توزَّعت الفلسفة الوجودية بين تيارين: أحدهما ديني يمثله كيركجارد وبرديائيف وكارل ياسبرز وغيرهم، والآخر إلحادي يمثله هايدغر وسارتر وكامي وغيرهم، تلك الفلسفة التي صعدت في أعقاب الحرب العالمية الثانية في ظل إحساس الإنسان بالتمزّق والضياع وبزوغ سؤال المسؤولية: هل يكون الإنسان مسؤولاً عن هذا الضياع والتمزُّق الوجودي؟ الذي لازمه السؤال الرئيسي للفلسفة الوجودية حول علاقة الماهية (ماهية الإنسان) بالوجود، وأيهما أسبق على الآخر.

---

٤٤ – ألسدير ماكنتير، **ماركوز**، ترجمة: عدنان كيّالي، (لبنان، بيروت، المنظمة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، كانون ثاني- يناير ١٩٧١)، ص ص١٠٦– ١٠٧.

٤٥ – حليم بركات، مرجع سابق، ص٤٦.

٤٦ – حليم بركات، السابق نفسه.

وفي تصوُّرهم للاغتراب الذي يشمل الإنسان في مجتمعه «يرى الوجوديون أنَّ المجتمع ليس إلا قوى كلية تسلب الفرد خصوصيته وحريته. وأنّ وجود الفرد في هذا المجتمع وهذا العالم وبين الآخرين هو وجود زائف ومغترب، وقهر الاغتراب عند الملحدين من الوجوديين يتم عن طريق وعي الذات بحريتها اللامشروطة واللانهائية في استقلالها عن الآخرين مع التزامها بالمسؤولية الذاتية عن اختيارها الحر الذي هو اختيار للإنسانية كلها في الوقت نفسه. أما الوجوديون المتدينون فيرون أنّ انتصار الذات على اغترابها وعزلتها يكون عن طريق «البحث عن الله» وقيام مملكة الروح الأبدية، مملكة الحرية والخلود: مملكة الله»[٤٧].

الاغتراب عند هايدغر

يعني هايدغر أحد أبرز فلاسفة الوجودية بالاغتراب (Entfremdung)، في كتابه **الوجود والزمن**، أنّه «الوجود المزيّف (Unauthentic)، وهو الوجود الغارق في الحاضر الذي تُحدّده الاعتبارات والعادات، لا اختيار الإنسان نفسه بنفسه، وبإدراك تام للأوضاع الإنسانية الأساسية. إذًا يكون الإنسان مغتربًا عندما يتخلى عن حقّ الاختيار ويهرب من ذاته والأزمات ويعيش في حالة من الزيف، ويغرق في الحاضر وفي عالم الآخرين، فينفي وجوده، ويصبح «واحدًا من الآخرين». بكلام آخر، يعيش الإنسان وجودًا اغترابيًّا بقدر ما يمتثل للعادات وتوقعات الآخرين، ويفشل في تحقيق وجوده الأصيل. في هذه الحالة يصبح الإنسان شخصًا آخر لا نفسه»[٤٨]. وفيما يتبدى من ربط هايدغر اغتراب الإنسان بتخليه عن حق الاختيار وامتثاله للعادات أنّه تطوير لمفهوم الاغتراب لدى فلاسفة التعاقد الاجتماعي بشكل أو بآخر مع عدم استعمال هايدغر للمفهوم «القانوني» الذي استعمله فلاسفة التعاقد الاجتماعي في توضيح الغاية التي يغترب الإنسان من أجلها.

الاغتراب عند سارتر

يرى جان بول سارتر الفيلسوف الوجودي الاغتراب في عدمية الوجود، فيذهب في كتابه **الوجود والعدم** إلى أنَّ «الإنسان يقف وجهًا لوجه أمام العدم، وأنّ الحياة التي تخسر معناها هي نفسها وجود عدمي. أما الإنسان فيغترب عن نفسه، ليس فقط في

٤٧ – منى محمد طلبة، **ظاهرة الاغتراب في الشعر الوجداني الحديث في مصر**، مرجع سابق، ص ص٢٩– ٣٠. نقلاً عن: جان بول سارتر، **الوجودية مذهب إنساني**، ترجمة: عبد المنعم حنفي، (القاهرة مكتبة مدبولي، الطبعة الرابعة، ١٩٧٧)، ص٣٦٧ وما بعدها. وبرديائيف، **العزلة والمجتمع**، ص٩٠ وما بعدها.

٤٨ – حليم بركات، السابق نفسه.

مواجهة العدم، بل أيضًا في علاقته مع الآخر. إنّه في هذه الحالة قد يختبر نفسه من خلال نظرة الآخر إليه، أي كموضوع أو كشيء. ويضيف سارتر في كتابه **الوجود والعدم** أنّ الإنسان ينفصل عن الآخرين حتى لتنشأ بينه وبينهم هوة بلا جسور، ولكن الاغتراب ليس الانفصال عن الآخر بحد ذاته، بل هو في رؤية الإنسان لنفسه كما يراها الآخرون فيستحيل إلى موضوع. إنّ الإنسان الآخر هو المرآة التي يرى نفسه فيها، ليس كفاعل، بل كمنفعل بالوجود، فالآخر في حالة الاغتراب لا يراه كإنسان حرّ يملك إمكانيات خاصة، بل يكتفي برؤية أوصافه الخارجية. وحتى حين يغيب الآخر، لا يستطيع هذا الإنسان أن يتهرّب من الإحساس بهذه الغربة»[٤٩].

الاستلاب بوصفه معادلاً للاغتراب

هناك من يُترجم الكلمة (Alienation) على أنّها «استلاب» بدلاً من «اغتراب» لا سيما بعض الماركسيين والحقوقيين؛ حيث «إنّ كلمة الاستلاب تعود في الأصل إلى الميدان الحقوقي. وهي تعني الفعل الذي بموجبه يتخلى الإنسان بالهبة أو بالبيع، عن متاع يملكه. وقد استعمل الاقتصاديون (وبالأخص آدم سميث) هذه العبارة استعمالاً مماثلاً بإقحامها دلاليًّا في علاقة التبادُل. ومع جان–جاك روسّو انتزعت كلمة الاستلاب من لغة المختصّين وأعطيت معنى سياسيًّا وإناسيًّا (أنتروبولوجيًّا)، بما أنّها أصبحت تعبّر عن جوهر العقد الاجتماعي»[٥٠]؛ حيث أمسى «الاستلاب» يعني تنازل الإنسان الفرد عن حقوقه التي كان يتمتع بها في حالة الطبيعة لصالح الجماعة من أجل العيش في حالة الاتحاد ضمانًا لأمنه.

المفهوم الفرويدي للاغتراب

تنبني نظرية فرويد في التحليل النفسي على الثنائية القطبية: اللذة في مقابل الألم، وما يستتبعها من ثنائية الإشباع في مقابل الكبت، وحالة الطبيعة إزاء حالة الحضارة؛ فالمفهوم الفرويدي للاغتراب يعزي فيه فرويد الاغتراب الإنساني إلى حالة الحضارة؛ حيث يرى فرويد «أنَّ الحضارة تأسست بفضل الإنسان وعلى الرغم منه. أسسها الإنسان دفاعًا عن ذاته إزاء عدوان الطبيعة، ولكنها جاءت على نحو يتعارض وتحقيق أهوائه. ومن هنا يقول فرويد إنّ كل فرد، في الواقع، هو عدو الحضارة. فالحضارة تقوم على

---

٤٩ – حليم بركات، مرجع سابق، ص٤٧.

٥٠ – جيرار بن سوسان وجورج لابيكا، **معجم الماركسية النقدي**، ترجمة جماعية، (دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس– دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣)، ص١٠١.

كبت الغرائز، ولهذا فهي «عصابية» الطابع»[٥١]، فيبدو فرويد في توجُّسه من الحضارة مشايعًا لروسو، مع اختلافه عن روسو في أنّه يتمثّل حالة الطبيعة في إشباع الغرائز لا سيما الجنسية بينما تكون حالة الطبيعة عند روسو هي حالة الفطرة الإنسانية والنقاء.

وفي تحليله الاغتراب «صوّر فرويد الإنسان في ظلّ الحضارة الأوربية كائنًا مكبوتًا، مشوّهًا قلقًا مدفوعًا بدوافع لا يعلم كُنْهها، موزعًا في صلب داخله، مطاردًا بالشعور بالذنب، متنكرًا لرغباته الطبيعية، مصابًا بالتوهم، منشغلاً بصحته النفسية... إلخ. وفي تحليله هذه التوجّهات والهموم، ينطلق فرويد من مقولة تُشدّد على وجود تصادم بين رغبات الإنسان ومتطلبات الحضارة، وبالتالي بينه وبين المجتمع والثقافة السائدة. ونتيجة هذا الكبت وما يرافقه من معاناة تصبح الحدود الفاصلة بين الذات والعالم الخارجي غامضة، كما أنّ هناك حالات تظهر فيها أجزاء من جسد الإنسان بالذات، وحتى من حياته الفكرية والعاطفية، غريبة عنه وليس من ذاته ولأجلها. وفي سبيل التخفيف من حدّة معاناته أو بالأحرى تعاسته، قد يلجأ هذا الإنسان المعذَّب في صلب عالمه الداخلي إلى الأوهام والفانتازيا والدين ومخادعة الذات إمّا تقليلاً لأهمية كُلّ ما له قيمة حقيقية أو تجنُّبًا للواقع. وقد يلجأ من ناحية أخرى إلى النشاطات العلمية والفلسفية والفنية من خلال التسامي (Sublimation)»[٥٢].

وفيما يتبدى من مفهوم فرويد للاغتراب أنّه يربط الاغتراب بالكبت وعدم الإشباع الذي يكون من نتائجه هروب الإنسان من واقعه وقيامه بأعمال «إزاحة»، و«انسحابه» من هذا الواقع لواذًا بالوهم.

اغترابات سعدي يوسف

بعد أن تناولنا مفاهيم متنوعة للاغتراب وفقًا لمدارس فلسفية متعددة واستعرضنا عددًا من تعريفاته نجدنا إزاء تساؤل ضروري: أي اغتراب لسعدي يوسف؟ أو أي مفاهيم الاغتراب ينطبق على سعدي يوسف ويُصدق على تجربته؟

يتبدى بمعاينة تجربة سعدي يوسف أنّ تصنيف أو تشخيص حالة اغترابه ستُفضي بنا إلى أنَّ ثمة غير مظهر أو غير نوع من الاغتراب قد عايشه سعدي يوسف. صحيح أنّ إيمان سعدي يوسف بالماركسية وإعلائه الانتماء إلى الشيوعية الذي يبدو طاغيًا لديه لدرجة أنّه لا يكف عن وسم نفسه بـ»الشيوعي الأخير» يجعل اغتراب سعدي

٥١ – مراد وهبة، «الاغتراب والوعي الكوني: دراسة في هيجل وماركس وفرويد»، مرجع سابق، ص١٠٧.

٥٢ – حليم بركات، مرجع سابق، ص٤٩.

يوسف منتميًّا إلى الاغتراب الماركسي، فيما يتبدى من تغني سعدي الدائم بالشيوعية حتى في انحسارها وتراجعها الذي يُفاقم إحساسه الاغترابي في ظل استمساكه بالشيوعية. فضلاً عن تضامنه مع الطبقة العاملة في كدحها ومآسيها، كذلك في وعيه بآليات السلطة باستعمالها «أجهزة الدولة الأيديولوجية» في ترسيخ وجودها على حساب الفرد، المواطن، ما يُضاعف اغتراب الذات التي تقف، مهما حاولت المقاومة، عاجزةً، مكتوفة الأيدي، إزاء «أدلجة الدولة، السلطة لمواطنيها، تكريسًا لسلطوية النظام وشرْعَنَةً للاستبداد وانتهاك حرية الفرد.

ومع رفض الذات التخلي عن ماركسيتها فإنّ ثمة وعيًا تشاؤميًّا في الآن نفسه بتراجع الماركسية إزاء إقرار الماركسيين أنفسهم بذلك، فيقول سعدي:

إريك هوبسباوم يساريّ، كان منذ الخامسة عشرة عضوًا في الحزب الشيوعيّ الألمانيّ، وظلَّ

على مذهبه، ثابتًا.

لكنه، هنا، أيضًا، يظلّ مرتديًا مسوحَ المؤرِّخِ، لا بزّةَ المحارِب .

من شبه المؤكَّدِ أن يحسبَ المرءُ، هوبسباوم، متفائلاً .

التفاؤلَ التاريخيَّ المعروف.

لكنّ الرجلَ يُقْنِعُكَ، بجرعةِ حقائقِه، الشافية الكافية، أن لا مكان أو معنى للتفاؤلِ، في عالَم اختارَ السيرَ إلى

الهاويةِ والإطلالَ عليها، اختيارًا .

بل إن السقوطَ في الهاوية الماثلةِ، واردٌ فعلاً، مثل ما أن التراجُعَ عن السقوطِ واردٌ أيضًا.

(...)

التفاؤلُ صفةُ السياسيّ الكاذب.

وإريك هوبسباوم، مؤرِّخٌ، لا سياسيّ .

إنه شيوعيٌّ، بالرنين الأوّل للكلمة![٥٣]**.**

فيما يتبدى أنّ المؤرِّخ؛ أي حركة التاريخ، ضد التفاؤل إيذانًا بتراجع الشيوعية، فلا تقوى الشيوعية، كأيديولوجية سياسية على الصمود أمام حركة التاريخ، وهو ما يعني أفول الأمل والحلم اليوتوبي الماركسي، ما يُرَسِخ اغترابات الذات التي تبدو كأنّها واقعة في تناقض ما، بتمسُّكها بماركسيتها في الوقت الذي تدرك فيه تراجع الماركسية كسياسة يُمكن أن تحكم العالم.

---

٥٣ – سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء السادس: ديوان أنا برلينيّ؟ بانوراما (٢٠١٠)**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص ص٢٩٦- ٢٩٧.

ويأتي أفول الماركسية بوصفها فلسفةً أيديولوجية تتأسس على وعي اغترابي ليُضاعف إحساس الذات بهذا الاغتراب الماركسي في ظلّ تخلي الماركسيين القدامى والطبقَة البروليتارية نفسها عن الماركسية:

تقولُ صديقتي :

ما أنتَ؟

عُمّالُ المدينةِ لم يعودوا يلبسونَ البدلةَ الزرقاءَ ...

عمّالُ المدينةِ لم يعودوا يَدَّعونَ بأنّهم يُدْعَونَ عمّالَ المدينةِ !

أيها المجنونُ

حتى في الفراشِ، البدلةُ الزرقاءُ؟

هل تُصْغِي إليّ![٥٤].

يبدو أنّ الذات تُؤمِن بالماركسية إيمانًا راديكاليًّا مستمسكةً بشروطها الكاملة حتى طقوسها الشكلية كارتدائها «بدلة العامل الزقاء» في حين أنّ الطبقة البروليتارية التي هي الفئة الأحرى بها أن تكون أكثر من يتمسك بالممارسات الماركسية قد تخلّت عن ماركسيتها، وهو ما يُعرِّض الذات لسهام النقد من الآخر، الصديقة، فيما يُفاقِم اغترابات الذات ويُراكِم إحساسها بالوحدة.

غير أنّ ثمة اغترابًا آخر يبدو ملحوظًا لدى سعدي يوسف، هو الاغتراب بالمفهوم الوجودي؛ إذ تبدو الذات لديه في حالة قلق وجودي وفقدان للمعنى وإحساس باللاجدوى من الحياة واللاانتماء في هذا العالم، فيما يبدو هذا الاغتراب الوجودي الذي يساكن الذات لدى سعدي يوسف مشوبًا، لا سيما في حقبة البدايات في خمسينيات وستينيات القرن العشرين، بحس رومانسي في رؤية الذات للعالم. شعور مضطرب إثر حالة اللااستقرار والرحيل المستدام الذي تبحث من خلاله الذات عن مكانها الحلم وعالمها اليوتوبي وأبدًا لا تجده، فتطوي الذات العمر مغتربة سواء في مكانها الأول، موطنها العراق أو في مكانها الآخر، المهجر أو المنفى، الذي تفتقد فيه مكانها الأول، فيقول سعدي:

ما كنتُ أحسَبُ أنَّ البحرَ

أسودُ

حتى رُحْتُ أقصدُ أوديسّا...

٥٤ – سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الخامس: ديوان قصائد الحديقة العامة**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٤٣٥- ٤٣٦.

١٥ نسافر بين الجوازِ المزوَّرِ والثورةِ المستحيلةْ
ونأسى، لأنّ القناعاتِ أكبرُ منا
وأصغرُ منا،
وأنّ الجبالَ التي ناولتنا التشردَ كانت جبالَ القبيلةْ
***
ولكننا بين هذا الجوازِ المزورِ والثورةِ المستحيلةْ
وبين الجبال – القبيلة... كنا غريبينِ:
لم نأكل القمحَ أخضرَ
والوردَ أخضرَ...
لم نعرف الورقَ المتساقطَ...
هذا البذارَ البعيدَ، وتلك النجوم القليلةْ
غريبين كنا عن الصخر تحت المياهْ
عن الماء تحت الصخورْ...

أكنا ضحايا الجوازِ المزورِ والثورةِ المستحيلةْ؟[٥٥].

فيما يبدو من حوار الذات أو بالأحرى مناجاتها مع ذاتها الأخرى، قناعها، الأخضر بن يوسف، أنّ ثمةَ وعيًّا شقيًّا يؤسس لانشطار الذات التي تبدو حالة سفر مستدام. السفر يعني بحثًا عن مكان ما يستوعب الذات، مكان تنشد الذات أن تجد نفسها وتَحقُّقها فيه، فيبدو أنّ الذات أو بالأحرى الذات المنشطرة واقعة بين شقي رحى: الجواز المزور أي الهوية المتخفية من هويتها الحقيقة خوفًا من ملاحقتها أمنيًّا والتعرُّض للقمع والإيذاء، والثورة المستحيلة، أي الحلم المستحيل وهو ما يصيب الذات، بالضرورة، بإحباط ما يراكم شعورها الاغترابي.

ثمة شعور ما بالاغتراب يُساكن الوعي الشقي للذات سواء في تمظهر الموضوعي الواقعي أو من خلال تمَظهرها الشبحي، القناعي، فيما تقف «الجبال– القبيلة» حائلاً أمام الذات، فكأنّ القبيلة/ الجماعة تقف كجبال مانعة الذات من بلوغ مقصدها وإدراك منشدها، فالذات تدرك بأنّ قناعاتها الثورية أكبر منها، أكبر من قدرتها على تحقيقها

٥٥ – سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول:** ديوان **الليالي كلها (١٩٧٦)**، (منشورات الجمل، بغداد– بيروت، ٢٠١٤)، ص٨٤.

لخذلان الجماعة للذات. الثورة حلم الذات بتغيير العالم، والعالم غير مواتٍ للذات، والذات مُثقَلةٌ بوعي شقي يشطرها ويُفاقِم اغترابات‍ها:

ويا سيدي الأخضرَ المرَّ...

يا سيدي

يا بن يوسفَ:

من قال إنّا شقِينا؟

ومن قال إنّا لقينا

ومن قال إنّا حُكمنا معًا... بالتداخلِ؟

ها نحن نشقى

وها نحن نلقى

وعبد اللطيف على ساحة السجن ملقى(٥٦).

يُداخِل الذات في وعيها الشقي بحضورها المنشطر الذي يتداخل فيه شطرا الذات أوَ الذاتان [الموضوعي والقرين أو الظل] إحساسٌ ما بالشقاء، وشعور بالمرار لما تلاقيه الذات من فقد للأصدقاء بسجنهم، كالشاعر المغربي «عبد اللطيف اللعبي» الذي لقى السجن ثمن مطالبته بالحرية، وكأنّ الذات في وعيها الشقي واغترابها الهيجلي تعاين مأساتها بوصفها مثقفًا عضويًّا في رفيقها السجين.

ومما يلفت انتباهنا مناداة الصوت الشعري/ الذات الباثة الرسالة لآخرها/ قرينها الشبحي/ قناعها الظلّي «الأخضر بن يوسف» بـ(يا سيدي) أنّ الذاتين أو شطري الذات ليسا متماثلين أو متكافئين، فتكون الذات الظلّية، القرين القناعي، «الأخضر بن يوسف» بمثابة «الأنا الأعلى» للذات في حين تكون الذات الباثة هي «الأنا الموضوعي».

كذلك، فلا يخلو اغتراب سعدي يوسف من تمَظهُر اغترابي فرويدي يَتَمثَّل في مشايعتها للمفهوم الفرويدي المعادي للطبيعة أو بالأحرى الحضارة لكبتها الإنسان، كما يتجلى الاغتراب الفرويدي فيما يُداخِل الذاتَ- أحيانًا- من تَوهُّم سوريالي، لا سيما في عيانها العالم، وفيما قد تبدّى- أحيانًا- في شعور الذات باغترابها عن جسدها؛ فيقول سعدي يوسف:

إبَرٌ جليدٌ تحت أطرافي

---

٥٦ – سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول:** ديوان **الليالي كلها (١٩٧٦)**، مصدر سابق، ص ص٨٥– ٨٦.

كأنّ يدي معلّقةٌ بحبلٍ في الهواءِ؛

يدي تروا‌غني[٥٧].

يتبدى الاغتراب، بالمفهوم الفرويدي، فيما تحسّه الذات– أحيانًا– من تمرد جسدها وتأبيه عليها واغتراب الجسد أو أجزاء منه عنها، ما يُحدِث شعورًا انفصاميًّا لدى الذات لإحساسها بفقد السيطرة على جسدها.

غير أنّ هذه الأشكال المتعددة للاغتراب– لدى سعدي يوسف– تبدو متفاوتةً في مدى إحساس الذات بها ومتشابكةً في الآن نفسه، حيث تتجاور وتتداخل أشكال الاغتراب، لدى سعدي يوسف، في نفس المكان والزمان [الزمكان]؛ فيتبدى في العديد من نصوص سعدي مكابدة الذات لغير نوع من الاغتراب في الخطاب الواحد، مع تفاوُت حضورات أنواع الاغتراب من مرحلة تاريخية لأخرى، وهو ما حدا بنا في دراستنا للاغتراب لدى سعدي يوسف بأن نُقسِّم الدراسة على أساس مكاني؛ ذلك أنّ المكان يكون بمثابة مرآة عاكسة لاغترابات الذات المتنوعة، فضلاً عن إنّه يعكس تمَثُّل الذات للزمن وإحساسها بوقعه وحركته.

وعليه، فقد قسّمنا البحث إلى ثلاثة مباحث: المبحث الأول يتناول اغتراب الذات في المكان الأول، الوطن، العراق، التي يكون الشطر الأعظم من شواهدها في خمسينيات وستينيات القرن العشرين، حيث يخامر الذات، في الأغلب، نوعان من الاغتراب؛ الاغتراب الوجودي والاغتراب الماركسي.

أما المبحث الثاني فيتعرَّض لتجربة الذات في المكان الآخر، المهجر أو المنفى، واحتكاكها الثقافي به واغتراباتها فيه، حيث يستمر إحساس الذات بالاغتراب الوجودي، في حين أنّ إحساسها بالاغتراب الماركسي قد تَغيَّر من السعي، وقت أن كانت الذات بمكانها الأول، العراق، إلى إقرار الشيوعية بوطنها كأيديولوجيا سياسية حاكمة في وقت كانت الذات تعاين فيه ازدهار الماركسية وتسيُّد الشيوعية عالميًّا، لا سيما في المعسكر الشرقي في الاتحاد السوفيياتي ودول أوربا الشرقية، في خمسينيات وستينيات القرن العشرين رغم ما كان يُوجَّه لها من انتقادات في الغرب ومن بعض المفكرين اليساريين الإصلاحيين– إلى رثاء الذات للشيوعية التي أخذت في الأفول والتراجع كنظام للحكم، وإن كانت هناك أطروحات فلسفية تراهن على ماركس وماركسيته لا بوصفها نظامًا يُراد إعادة تطبيقه كما كان في نسخته الراديكالية خصوصًا الستالينية، بل بوصفها فلسفة يُمكنها أن تُصلِح العالم وتُقوِّم تَشوُّهات الرأسمالية. كما يتبدى بوضوح من المرحلة

---

٥٧ – سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الرابع: ديوان قصائد العاصمة القديمة** (٢٠٠١)، (منشورات الجمل، بغداد– بيروت، ٢٠١٤)، ص٢٧١.

الثانية في شعر سعدي يوسف منذ أوائل السبعينيات من القرن العشرين، مع ابتكاره شخصية الأخضر بن يوسف القناعية وكثافة حضور ضمير المُخاطَب والغائب أحيانًا إلى جوار ضمير المتكلم في إشارة الذات إلى أناها أنّ ثمة حالة من «الوعي الشقي» تُجسِّد نوعًا من الاغتراب الهيجلي تعيشه الذات في مكانها الآخر.

أما المبحث الثالث فيتناول مساعي الذات في مكانها الآخر إلى استعادة مكانها الأول، ولو في الخيال عبر آليات الحلم والتمني والتصوّر والتوهم، والرثاء أيضًا، بعد وقوع الوطن تحت نير الاحتلال الأمريكي للعراق منذ ٢٠٠٣، تلك المرحلة التي يطغى فيها الاغتراب الوجودي مع حضور الاغتراب الماركسي والهيجلي في تبديّات الوعي الشقي.

مدخل II
في النقد الثقافي

مع تطوُّر حركة النقد الأدبي في القرن العشرين بأثر للجهد الذي قدّمه سوسير في علم اللغة وترسُّخ النقد البنيوي وما تَفرَّع عنه من مدارس واتجاهات نقدية كالدراسات الأسلوبية بمجالاتها المتنوعة من أسلوبية إحصائية وأسلوبية تعبيرية، والدراسات السيميولوجية، تلك المناهج التي تُركِّز اهتمامها على بنية النص وجمالياته وكيفية أداء النص غاياته التي ينشدها- فإنّ حقبة الستينيات من القرن العشرين وما تلتها قد شهدت بروز النقد الثقافي أو تيار الدراسات الثقافية كمنهج بارز لتيار الدراسات ما بعد البنيوية.

فيما يخص ببدايات الدراسات الثقافية فثمة من يذهب بأنّها «قد ابتدأت منذ عام ١٩٦٤ كبداية رسمية منذ أن تأسست مجموعة بيرمنجهام تحت مسمى (Birming-ham center contepmporaray cultural studies) ومرّ المركز بتطورات وتحوّلات عديدة إلى أن انتشرت عدوى الاهتمام النقدي الثقافي، متصاحبة مع النظريات النقدية النصوصية والألسنية وتحوّلات ما بعد البنيوية، ليتشكّل من ذلك تيارات نقدية متنوعة المبادئ والاهتمامات، ولكن العامل المشترك فيها كلها هو توظيف المقولات النظرية في نقد الخطاب»[1]؛ هذا من حيث النشأة المؤسسية والانطلاقة الأكاديمية للدراسات الثقافية بغرض إرساء منظومة منهجية ومختبر بحثي لهذه الدراسات.

١- عبد الله محمد الغذامي، **النقد الثقافي**، (الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة **كتابات نقدية**، العدد١٨٩، ٢٠١٠)، ص٢٣.

وإذا كانت لا توجد «بدايات مطلقة» في العمل الثقافي النقدي الجاد فإنّ ثمة مَن يُرجع الدراسات الثقافية إلى أواسط خمسينيات القرن العشرين، مثلما يربط ستيوارت هولَ بدايات الدراسات الثقافية بكتاب **الثقافة والمجتمع** لرايموند ويليامز الذي ربط التغيُّرات في الفن بالتغيّرات التاريخية في الصناعة والديموقراطية، ثم في الكتاب الذي تلاه لويليامز **الثورة الطويلة** الذي أكَّد على مفهوم «دمقرطة الثقافة» بإضفائه طابعًا ديموقراطيًا واجتماعيًّا على الثقافة التي لم تعد تتألف من محصلة «أفضل ما تمّ التفكير فيه وما تمَّ قوله»، وبكتاب هوجارت **استخدمات معرفة القراءة والكتابة** الذي قدَّم أفكارًا عن «مجتمع الجماهير الغفيرة» وثقافة الطبقة العاملة[٢].

ولئن «كان تَوَجُّه ما بعد البنيوية، مثلها مثل فكر ما بعد الحداثة الذي ترتبط به ارتباطًا وثيقًا، توجُّهًا نسبويًّا relativist واضحًا مثقلاً بالشك والريبة، إذ سعت إلى دحض أساسات المفاهيم [المعرفية] والميتافيزيقا الغربية. إنّها تجادل أنّ كل ما يتعلق بـ«الحقيقة» و«المعرفة» هو نتاج اللغة، وهو شيء لا يُمكن التحقق منه معرفيًّا خارج الآفاق البنيوية لأنظمتنا و«خطاباتنا» اللغوية»[٣]. فإنّه بالنظر إلى مجال بحث الدراسات الثقافية سنجد أنَّ «المواد الثقافية، وفقًا للدراسات الثقافية اليوم، هي في الوقت نفسه «نصوص» (أي لها معنى) وأحداث وتجارب يُنتجها ميدان قوة اجتماعية مكوَّن بشكل غير متساوٍ من تيارات نفوذ وهرميات اجتماعية وفرص للعديد من أنواع الإبعاد والدمج والمتعة، ومن ثم تُقذَف عائدة إليه. وهي أيضًا مؤسسات اجتماعية، بعضها مرتكز في الدولة، وبعضها الآخر في السوق أو فيما يُسمى المجتمع المدني. تنتقل الثقافات عبر الحدود الجغرافية، فتندمج وتفترق؛ وهي تُجسّر الانقسامات السياسية والاجتماعية وتقوّضها، وأحيانًا تقويها أيضًا»[٤]. إذن، يتبدى لنا عناية الدراسات الثقافية بما وراء النص من إسهام مؤسساتي في إنتاجه مع اتساع الفضاء الثقافي وعولميته وتجاوزه الحدود الجغرافية ما بين الاندماج والتفاعل بين ثقافات مختلفة والتمايز بينها في آنٍ.

أما عن مجالات بحث الدراسات الثقافية سنجد أنّها تتسم بانفتاح أفقي يتجاوز النص الأدبي ليشمل مختلف الفنون البصرية والسمعية ومستوى آخر رأسي لتشمل ما يُعرَف بالآداب الدنيا؛ حيث «تتميز الدراسات الثقافية بتعريفها الواسع للأدب حيث

٢- ستيوارت هول، «الدراسات الثقافية: نموذجان»، ترجمة: بشير السباعي، مجلة **ألف**، العدد ٢١، (الجامعة الأمريكية، القاهرة، ٢٠١٢)، ص٥١: ٥٤.

٣- رونان ماكدونالد، **موت الناقد**، ترجمة: فخري صالح، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **مكتبة الأسرة**، ٢٠١٥)، ص١٣١.

٤- سايمون دورنغ، **الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية**، ترجمة: د. ممدوح يوسف عمران، (الكويت، سلسلة **عالم المعرفة**، العدد ٤٢٥، يونيو ٢٠١٥)، ص٢٤.

لا يشمل الأنواع الأدبية الرفيعة مثل الشعر والدراما، بما يُعرَف بالأعمال المعيارية فحسب، بل تشمل أيضًا الأدب الهامشي والفنون الشعبية والإعلام والموسيقى والبرامج التليفزيونية. وبالتالي تتمّ دراسة ونقد الأعمال الأدبية داخل إطار واسع وعريض من المؤسسات الاقتصادية التي تنتج الأدب من خلال المعتقدات السائدة. وبالتالي، يُنظر للأدب باعتباره شفرات سيميائية ضمن شفرات اجتماعية عريضة. والتحليل الثقافي هو الكشف عن ما يمُيّز العمل الأدبي في وقته ومكانه [سياقه] في لحظة ثقافية وأدبية معينة. كما ينظر التحليل الثقافي إلى النصوص الأدبية بوصفها مكانًا للصراع الأيديولوجي، وأداةً لاضطهاد فئات معينة (النساء- الزنوج- شعوب وجنسيات مختلفة... إلخ). وينتمي إلى النقد الثقافي نظريات مختلفة مثل الماركسية والبنيوية وما بعد البنيوية والكولونيالية وما بعد الكولونيالية، والنسوية وما بعد النسوية، والمادية الثقافية والتاريخانية الجديدة. وهي في مجملها تُوَسِّع من طرائق بحثها ونقدها، خلف الاستراتيجيات التقليدية للقراءة مما يسمح بإمكانية التَدخُّل الإيجابي لصالح فئات وشعوب مضطهدة بتعاون النظريات السابق ذكرها فيما بينها. فالمهم هو تحليل التكوينات الثقافية لا بمقدار الأعمال بل بالظروف الاجتماعية للإنتاج الأدبي»[٥]. فالتحليل الثقافي هو نظرية تستوعب تحت ردائها عديدًا من المناهج الإجرائية للتحليل.

وتبدو مسائل التعددية الثقافية محلّ انهمام الدراسات الثقافية التي تبحث في الكينونة الهوياتية للذات الكلية للمجتمعات، فنجد أنّه «إذا ما كان الآخر، مبدأً لتعيين الهوية، يسبغ درجة من الموضوعية... وإذا ما كانت قوة الآخر المحدثة للتباين هي سيرورة التدليل على الذات في اللغة وإضفاء طابع الموضوع على المجتمع في القانون»[٦]- فإنّ علاقة الذات بالآخر، المختلف عنها ثقافيًّا وهوياتيًّا هي موضع بحث للدراسات الثقافية.

I- من النص إلى ما وراء النص (السياق)

يأتي تحوّل الدرس النقدي في استعمالاته المنهجية من التحليل البنيوي إلى التحليل الثقافي ليُعدِّل من استراتيجات القراءة، مستبدلاً القراءة السياقية المعنية بأنساق النصّ الثقافية أي السياقات الما وراء نصية بالقراءة النصية التي هي معنية ببنية النص لا سيما اللغوية وهيكله التكويني؛ حيث «سعت البنيوية إلى رفع مقام الدراسة النصيّة إلى سدة

5- M. A. R. Habib, Modern Literary Criticism and Theory, (frist published 2008 by Blackwell. publiching, UK). pp.176- 177.

٦- هومي. ك. بابا، **موقع الثقافة**، ترجمة: ثائر ديب، (المجلس الأعلى للثقافة، **المشروع القومي** للترجمة، العدد ٥٦٩، ٢٠٠٤)، ص ص١٢٠- ١٢١.

العلم، في حين أنّ ما بعد البنيوية سعت إلى تحويل العلم إلى دراسة نصيّة. ليس هناك حقيقة خارج الآفاق الإنسانية المصنوعة الخاصة بنا، ولا سبيل إلى المعرفة التي لا تُشكِّل هي نفسها جزءًا من الثقافة البشرية»[٧]؛ لتعمل القراءة الثقافية على استكشاف ما وراء النص كبنية لغوية من خلفيات اجتماعية ثقافية أو سياسية نشدانًا لبلوغ الأيديولوجيا التي أنتجت هذا النص وإدراك إلى أي وعي جمعي ينتمي هذا النص ما يحيل النص نفسه إلى خطاب مؤدلج.

إنّ القراءة الثقافية للأدب تنضوي تحت سوسيولوجيا الأدب التي «تتعامل مع اللاوعي الاجتماعي داخل المتخيل الأدبي من خلال النصية والاجتماعية. وهنا، يتم التشديد على الخلفيات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية ضمن لاوعي اجتماعي، يتشكّل داخل النص الأدبي فنيًّا وجماليًّا»[٨]، فالقراءة الثقافية للنص/ الخطاب لا تعني بالفرد الباث الرسالة في فردانيته بقدر ما تعني بالنظام المؤسساتي الذي أفرز هذا النص/ الخطاب.

ومع عناية الدراسات الثقافية بدراسة أعمال فنية متنوعة أو لنقل نصوصًا أو خطابات فنية مختلفة غير قاصرة على النص الأدبي المكتوب يتبدّى أنّ الدراسات الثقافية هي «هذه الدراسات التي كسرت مركزية (النص) ولم تعد تنظر إليه بما إنّه نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يُظن إنّه من إنتاج النص. لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية. فالنص هنا وسيلة وأداة»[٩]. إذن، فمطلب الدراسات الثقافية النفاذ إلى الأنظمة/ السياقات الثقافية التي أفضت إلى نص/ خطاب ما.

وفي النظر إلى التاريخ وعلاقة النص به؛ ففي الدراسات الثقافية «ليست المسألة بقراءة النص في ظلِّ خلفيته التاريخية ولا في استخدامه للإفصاح عن الحقب التاريخية ذات الأنماط المصطلح عليها، فالنص والتاريخ منسوجان ومدمجان معًا كجزء من عملية واحدة. والدراسات الثقافية تُركِّز على أنَّ أهمية الثقافة تُعين على تشكيل وتنميط التاريخ»[١٠]. ونتيجة ذلك تكون علاقة الدراسات الثقافية بالتاريخ كوسيلة لا غاية؛ وسيلة لاستكشاف فعل الثقافة في تشكيل التاريخ. ومن أبرز هذه المقولات والمفاهيم:

٧- رونان ماكدونالد، **موت الناقد**، ترجمة: فخري صالح،مرجع سابق، ص١٣١.

٨- جميل حمداوي، «مداخل إلى سوسيولوجيا الأدب والنقد»، مجلة **فصول**، العدد ٩٦، شتاء ٢٠١٦، ص١١٦.

٩- عبد الله محمد الغذامي، **النقد الثقافي**، مرجع سابق، ص ص٢٠- ٢١.

١٠- عبد الله محمد الغذامي، **النقد الثقافي**، مرجع سابق، ص٢١.

II- الفلسفة الماركسية

تُعدُّ الفلسفة الماركسية الرافد الفلسفي للنقد الثقافي، فالنقد الثقافي للمجتمع أو التحليل الثقافي للفن ينطلق من مقولات النظرية الماركسية سواء أكان التزامًا ببعض مبادئها أو تطويرًا لبعضها الآخر أو قلبًا لبعض تصوراتها ومفاهيمها. وفي تصوُّرها لعلاقة الفن بالمجتمع تؤمن الماركسية بمقولات الانعكاس، وتقوم فلسفة الانعكاس الواقعية على «أنّ كل تصوُّر للعالم الخارجي ليس إلا انعكاسًا في الوعي الإنساني لهذا العالم الذي يوجد مستقلاً عنه، هذه الحقيقة الأساسية في العلاقة بين الوعي والكائن تنطبق كذلك بطبيعة الأمر على الانعكاس الفني للواقع. ويرى لوكاتش نتيجة لذلك أنّ نظرية الانعكاس تمُثِّل المبدأ المشترك لكل صيغ السيطرة النظرية والعلمية على الواقع من خلال الوعي الإنساني، وهي بالتالي أساس الانعكاس الفني للواقع»[11]؛ أي أنّ الفن يكون انعكاسًا للمجتمع سواء بمحاولة تكريس الوضع القائم أو تغييره والانقلاب عليه.

لقد سادت الفلسفة الماركسية منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر وفي النصف الأول من القرن العشرين باعتبارها نسقًا فلسفيًّا لحركة الفن وحركة التاريخ بإعلاء قوانين «المادية» سواء «المادية التاريخية» أو «المادية الجدلية» بالقول بأنّ «حركة التاريخ محكومة بسيرورة محددة ومتمخضة عن تفاعل الأضداد والصراع الناشب بين هذه القوى المتضادة، فقد سعت الماركسية إلى «فهم الواقع بوعي جديد، علمي لأنّه مادي وجدلي. هذا الأمر فرض رؤية العالم بمنظور جديد، وأسس لفهم الصيرورة التي تقتضي ليس فهم الماضي فقط، ولا فهم الراهن فحسب، بل وفهم ممكنات الحراك التالي»[12]، فقد سعت الماركسية إلى «علمنة» التاريخ وتَبَصُّر حركته وفقًا لقوانين مادية.

وتتأسس الفلسفة الماركسية على العديد من المقولات التي تمثل مرتكزات رئيسية لها في فهم العالم واستيعاب حركة التاريخ ومنها:

II-I- البنية الفوقية والبنية التحتية

يُعدُّ مفهوما «البنية الفوقية» و«البنية التحتية» من المفاهيم الأساسية للفلسفة الماركسية؛ فقد «أطلق ماركس اسم البنية الفوقيّة على الإنتاج الفكري من قانون وفلسفة ودين، واسم البنية التحتية على النظام المتُعلِّق بالإنتاج المادي. وقال إنّ الأولى تعبير

١١- صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، (القاهرة، مؤسسة مختار (دار عالم المعرفة) لنشر وتوزيع الكتاب، طبعة ١٩٩٢)، ص١١٨.

١٢- سلامة كيلة، **الماركسية اليوم: منظورات لماركسية جديدة**، (دمشق، دار خطوات، الطبعة الأولى، ٢٠١٣)، ص٩٢.

وانعكاس للثانية. تبعًا للتحليلات السابقة يربط ماركس فهم قانون أو فلسفة أو أخلاق حقبة معيّنة بالكشف عن شكل النظام الإنتاجي في تلك الحقبة»[١٣]. حيث «تُشكِّل قوى الإنتاج وعلاقاته- معًا- ما يسميه ماركس «البنية الاقتصادية للمجتمع»، أو ما يسميه الفكر الماركسي عمومًا «الأساس» الاقتصادي أو «البنية التحتية». ومن هذا الأساس الاقتصادي تنشأ في كل مرحلة «بنية فوقية»، أو أشكال محددة من القانون والسياسة، ونوع محدد من الدولة، وظيفتها الأساسية هي إضفاء الشرعية على سلطة الطبقة الاجتماعية التي تملك أدوات الإنتاج الاقتصادي. ولكن البنية الفوقية تحتوي أكثر من ذلك. إنّها تتكون من أشكال محددة من الوعي الاجتماعي (سياسية، ودينية، وأخلاقية وجمالية.. الخ) هي ما تسميها الماركسية باسم الأيديولوجيا»[١٤]، فالتمظهرات المعنوية والفكرية والمؤسسات الاجتماعية والمخرجات الثقافية والمنتجات الفنية والجمالية ما هي إلا انعكاس للبنية التحتية المادية التي تضمُّ علاقات الإنتاج.

ووفقًا للرؤية الماركسية فإنَّ «الدور المقرر للقاعدة بالنسبة للبناء الفوقي يظهر ليس فقط في أنَّ البناء الفوقي يُولد من القاعدة وإنّما، أيضًا، في أنّ التغيُّرات الجوهرية في النظام الاقتصادي تؤدي حتمًا إلى تغيُّرات في البناء الفوقي. فبانتقال الرأسمالية من مرحلة ما قبل الاحتكار إلى مرحلة الاستعمار تحمَّل الاقتصاد الرأسمالي تغيُّرات جدية: فقد حلّ الاحتكار محل المزاحمة الحرة. وطبقًا لهذا تَغيَّر البناء الفوقي البورجوازي وانتقلت البورجوازية في عديد من البلدان من أشكال الديمقراطية البورجوازية لإدارة الدولة نحو الأشكال الرجعية الفاشية وشبه الفاشية، وتضيق أكثر فأكثر حقوق العمال وسائر المنظمات المتقدمة الأخرى وينحط الفن البورجوازي وتسيطر في الفلسفة أشد أشكال المثالية رجعية وينشر الدين على نطاق واسع»[١٥]، فالتحولات التي تطرأ على البنية الفوقية هي بأثر ما يطرأ على البنية التحتية من تغيُّرات.

وهكذا فقد «اعتبرت الظواهر الأدبية بنى فوقية، تتحكم فيها البنى السفلية التي تتمثّل في وسائل الإنتاج، والظروف السوسيو اقتصادية والتاريخية والثقافية. وبالتالي، فالأدب والفن معًا يعكسان دائمًا، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، مختلف التحوُّلات والتغيُّرات الاجتماعية، كأنّ الأدب مرآة تعكس لنا كل العناصر المتحركة في المجتمع،

١٣- عبد الله العروي، **مفهوم الإيديولوجيا**، (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، الطبعة الثامنة، ٢٠١٢)، ص٧٨.

١٤- تيري إيجلتون، «الماركسية والنقد الأدبي»، ترجمة: جابر عصفور، مجلة **فصول**، المجلد الخامس العدد الثالث، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، إبريل/ مايو/ يونيو ١٩٨٥)، ص٢٣.

١٥- ق. أڤانا سييف، **أسس الفلسفة الماركسية**، ترجمة: عبد الرزاق الرصافي، (بيروت، دار الفارابي، الطبعة الرابعة، ١٩٨٤)، ص٢٠١.

ديناميكية كانت أم ستاتيكية»[١٦]. فقول الماركسية بالبنية الفوقية والتحتية يرتبط بنظريتها في «الانعكاسية» أو «المرآوية».

ولكن سيبادرنا سؤال بخصوص تأثُّر البنية الفوقية كالنظام الأدبي والفني بالبنية التحتية وتحولاتها، فهل ما يطرأ على البنية التحتية المادية من تطوّرات وتحولات سيآتى معه تحول في البنية الفوقية الخاصة بالأنظمة الجمالية والفنية؟ بمعنى هل يتأثر الفن والأدب مباشرة بتحولات البنية التحتية والتحولات المادية؟ وفي هذا الصدد قد «قدَّم الماركسيون ابتداءً من ماركس نفسه تصورًا لتفادي ذلك، يُطلق عليه تصوُّر العصور الطويلة، ويرى هذا التصوُّر أنّ العلاقة بين الأبنية الاجتماعية من ناحية، والأبنية الثقافية والإبداعية ليست علاقة مباشرة وفورية، ولكنها تُسفر عن نتائجها بإيقاع بطيء»[١٧]، بمعنى أنّ التحولات الكيفية والنوعية التي قد تطرأ علَى البنية الفوقية لا سيما في الفن والأدب بأثر التحولات الناشئة في البنية التحتية تتسم بالتدرُّج في إيقاع حدوثها.

وعلى مستوى أبعد، ووفقًا لميخائيل باختين، فثمة علاقة ما بين البنية التحتية والفوقية وأداءات التواصل اللفظي؛ إذ «إنّ علاقات الإنتاج والبنية المجتمعية- السياسية الخاضعة مباشرة لشروطها يُحَدِّدان كل الاتصالات اللفظية الممكنة بين الأفراد وكلِّ أشكال ووسائل التواصل اللفظي: في العمل، في الحياة السياسية وفي الإبداع الأيديولوجي. وسواء تعلّق الأمر بأشكال أفعال الكلام أو بموضوعاته وأغراضه فهي من جانبها تنكشفُ على أنّها شروط وأشكال وأنواع التواصل اللفظي»[١٨]. إذن فالتواصل اللفظي الذي هو وسيلة تعبير النص الجمالي الأدبي عن نفسه فهو خاضع بشكل أو بآخر لعلاقات الإنتاج أي البنية التحتية من ناحية والبني المجتمعية- السياسية بوصفها من تمظهرات البنية الفوقية من ناحية أخرى.

II-II- ديالكتيك الأضداد والصراع الطبقي

تُقدِّم الماركسية تأسيسًا علميًّا لبنية الأشياء ينبني على القول بمبدأ صراع الأضداد مع تفاعلهم الجدلي، باعتبار أنَّ «المتضادات هي بالضبط تلك الجوانب أو الميول أو القوى التي تتنافر في الشيء وينفي بعضها بعضًا. وفي نفس الوقت يفترض وجود

١٦- جميل حمداوي، «مداخل إلى سوسيولوجيا الأدب والنقد»، مرجع سابق، ص ص١١٥- ١١٦.

١٧- صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **مكتبة الأسرة**، ١٩٩٧)، ص ص٤٣- ٤٤.

١٨- ميخائيل باختين، **الماركسية وفلسفة اللغة**، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، (المغرب، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٦)، ص٣٠.

إحداهما الأخرى. وإنّ العلاقة المتبادلة التي لا تنفصل بين هذه الجوانب تُمثِّل وحدة المتضادات. إنَّ الجوانب المتضادة موجودة في جميع الأشياء والظواهر. إنّها جميعًا تُشكِّل علاقة عضوية، ووحدة متضادات لا تنفصل... إنّ المتضادات ليس فقط تنفي بعضها البعض وإنّما هي تفترض وجود بعضها البعض أيضًا. إنّها توجد بصورة مشتركة في الشيء أو الظاهرة. ولا يُعقل أن يوجد أحدها دون الآخر»[١٩]، أما الديالكتيك فيعني تمخض كائن أو كينونة من القطبين المتضادين المتصارعين والمتجادلين.

تعتبر الفلسفة الوجودية «التناقض» قانونًا يحكم الوجود، كما ترى بأنَّ التناقض شامل لأنّه محرِّك كل تغيُّر، وهو يتجاوز مجرد «صراع الأفكار» الذي يفهم الفلاسفةُ المثاليون التناقضَ على أساسه، فالتناقض واقع موضوعي يوجد في كل مكان في العالم، ولهذا فهو يوجد أيضًا في «الذات»، أي يوجد في الإنسان باعتباره جزءًا من العالم[٢٠]، فالتناقض هو الذي يولِّد الجدل الدائر، وحالة الجدل والصراع الذي ينشب بين الأقطاب المتضادة هي بنية الديالكتيك المفضي إلى إعادة تكوين العالم والموجودات.

وتُمثِّل قضية الصراع الطبقي أساسًا للرؤية الماركسية الخاصة بالعالم سواء بتمثُّل حركة التاريخ أو حركة الفن، فترى أنَّ ثمة دائمًا صراعًا بين طبقة متسيّدة وطبقة مسودة تحاول أن تزيح الطبقة المتسيدة وهذا لب الصراع وجوهر فكرة الثورة؛ باعتبار أنّ «من المبادئ الجوهرية في نظرية الأدب الماركسية الاعتداد بالأساس الطبقي للثقافة والفكر، فهم ينصون على أنّ أفكار الطبقة المسيطرة في كل عصر هي التي تصبح لها السيادة على ما عداها... إلا أنّهم يقصدون أنّ الطبقة التي تمتلك القوة المادية في المجتمع هي نفسها التي تتحكم في وسائل الإنتاج المادية وتسيطر بالتالي على وسائل الإنتاج الفكرية بطريقة تضمن خضوع الآخرين من المستضعفين. وعندما تحلّ إحدى الطبقات مكان طبقة أخرى كانت مسيطرة تجد نفسها مضطرة لأن تُقدِّم مصالحها على أنّها المصلحة العامة العليا للمجتمع، بمعنى أنّها لكي تُعبِّر عن نفسها بصورة مثالية تُعطي لقيمها الخاصة الصبغة العالمية، وتعرضها على أنّها أكمل القيم وأعقلها، وتُقدِّم الطبقة الثورية نفسها على اعتبار أنّها تُمثِّل كل المجتمع في مقابل الطبقة الحاكمة المنفردة»[٢١]؛ فالطبقة الحاكمة هي التي تُملي رؤيتها على سواها من المحكومين.

١٩- ق. أڤانا سييف، **أسس الفلسفة الماركسية**، ترجمة: عبد الرزاق الرصافي، مرجع سابق، ص ص٧٠- ٧١.

٢٠- جورج بوليتزير، جي بيس، موريس كافينج، **المبادئ الأساسية للفلسفة**، ترجمة: إسماعيل المهدوي، (القاهرة، دار آفاق، ٢٠١٥، الطبعة الأولى ١٩٥٧)، ص١٠٣.

٢١- صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، مرجع سابق، ص٦٥.

أما عن الصورة الأبرز لصراع الطبقات فنجدها تتبدّى في الصراع الناشب بين البروليتاريا والبورجوازية؛ حيث «يُمكن النظر إلى المجتمع الرأسمالي في القرن التاسع عشر في إطار تعارض تاريخي بين طبقتين، إحداهما تمتلك قوة الإنتاج في حين أنّ الأخرى، البروليتاريا، لا تمتلك إلا قوة عملها ذات القيمة المعينة (المتغيرة) في السوق. وبدءًا من هذا النموذج الثنائي المستنتج من الوضع الاجتماعي- الاقتصادي للقرن التاسع عشر يحاول ماركس أن يفسِّر التطوُّر الاجتماعي للإنسانية على ضوء مفهوم الصراع الطبقي ويظهر هذا التطوُّر بالتالي كصراع دائم بين الطبقات السائدة Dominants والطبقات المسودة Dominés: بين البورجوازية الإغريقية- الرومانية والعبيد، بين النبلاء الإقطاعيين (الإكليروسLe Clergé) والفلاحين، بين البرجوازية والبروليتاريا»[٢٢]. ولسوف يتمخض عن الصراع الطبقي بين البروليتاريا والبورجوازية المجتمع الشيوعي بعد انتصار البروليتاريا وفقًا للحتمية التاريخية الماركسية.

وبمثل رؤيتها للصراع الطبقي بوصفه أساسًا لحركة التاريخ فإنّ الماركسية ترى الفن انعكاسًا لهذا الصراع الطبقي باعتبار الفن تمظهرًا فوقيًّا أو سطحًا قشريًّا لما يعتمل من الصراعات المادية للتاريخ. كذلك في الفن تستمر فكرة الصراع المستلهمة من الفلسفة الماركسية في النظر لحركة الفن وسيرورته باعتبارها صراعًا بين تيار الطليعة المجدد والتيار الكلاسيكي المحافظ.

II-III- الوعي الطبقي

يأتي «الوعي» في الفلسفة الماركسية منذ هيجل كمقولة رئيسية بوصفه أداةً للذات في معاينة الوجود كموضوع وتمثُّل العالم. فالوعي هو بمثابة المرشد للذات في فهم حركة التاريخ واستيعاب سيرورة أحداثة، فهو الجهاز الذي تعتمد الذات عليه في فهم العالم وقراءة التاريخ. وغالبًا ما يتسم هذا الوعي بـ«الجماعية»، فنجد أنَّ الثقافويين «قد عَرَّفوا أشكال الوعي والثقافة بأنّها أشكال جماعية»[٢٣].

وبالنسبة لجورج لوكاتش فإنّنا نجده يمُيز «بين نوعين من الوعي أحدهما الوعي الحقيقي، وثانيهما الوعي الكاذب ويقصد لوكاتش بالوعي الكاذب، ذلك الوعي الذي

٢٢- پيير زيما، **النقد الاجتماعي**، ترجمة: عايدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد- سيد البحراوي، (دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة- باريس، الطبعة الأولى ١٩٩١)، ص ص٢٦- ٢٧.

٢٣- ستيوارت هول، «الدراسات الثقافية: نموذجان»، ترجمة: بشير السباعي، مرجع سابق، ص٦٥.

لا يعي المصير التاريخي الذي يؤول إليه الواقع الراهن، والذي يحاول بقصد، أو بدون قصد تثبيت الواقع الراهن على ما هو عليه، وينظر للواقع من خلال النظرة الجزئية، التي تحوّل كلَّ شيء فيه إلى أحداث وظواهر منعزلة، ولا تستطيع إدراك الكل التاريخي الذي تنتمي إليه هذه الأحداث والظواهر، وهذا الوعي الكاذب يحاول أن يجد قوانين موضوعية للتاريخ، مستقلة عن الإرادة الإنسانية وبنوع خاص عن إرادة وفكر الناس العاديين. أما «الوعي الحقيقي»، فهو الوعي الذي يزيح التشيؤ الذي يصبغ علاقات الإنتاج، ويصبغ علاقة الناس ببعضهم البعض، يرى المصير، ويدرك أبعاد المسؤولية الملقاة على عاتقه لتجاوز الوضع الآني. وتمييز لوكاتش بين الوعي الحقيقي والوعي الزائف بهذا الشكل يقترب من تمييز ماركس بين الأيديولوجيا الزائفة، والحقيقية، حيث أنّ كلا منهما، يربط بين مصلحة كل طبقة منهم في التغيير ومن ثم، تحديد رؤية كل منهم للعالم على هذا الأساس الطبقي والاقتصادي»[٢٤].

إنّ هذا الوعي الزائف في نظر الماركسية هو الذي قد يجعل الطبقة البروليتارية تفتقد الطبيعة الثورية، حيث نجد أنَّ «المشكلة الرئيسية لمعهد البحوث الاجتماعية في الثلاثينيات كانت محاولة التصدي للطبيعة غير الثورية للبروليتاريا [الطبقة العاملة] الأوربية. وهكذا، كان يبدو أنّ الطبقات العاملة في ألمانيا كانت تتطرف في تمثيل فكرة الوعي الزائف التي وضعها ماركس تطرفًا جديدًا، وذلك بمساندة اليمين الفاشي بأعداد لم تكن قليلة على الإطلاق»[٢٥].

ولما كان لوكاتش يرى أنّ مشكلة العقل في ظلّ الفلسفة البورجوازية تتمثّل في انفصال الموضوع عن وعي الذات فإنَّ لوكاتش يرى أنّ «الوعي البروليتاري هو وعي الوحدة بين الذات والموضوع في حين أنّ الوعي البورجوازي هو وعي التجزئة والاستقطاب. يقود الأول إلى العلم الصحيح في حين يتعثّر الثاني في محاكاة الملموس. المَخْرَج الوحيد للإنسانية جمعاء هو إبدال هذا بذاك. أما إذا تخلّفت الطبقة البروليتارية عن وعي ذاتها واتخذت الوعي البورجوازي كمثال فسيتعثّر التاريخ الإنساني بكامله. إنّ الوعي البروليتاري هو ضمان العلم الصحيح الذي يتعدّى الظاهر ويكشف عن كنه الأشياء. على البروليتاريا إذن أن تعي ذاتها، خارج معطيات علم الظاهرات، علم البورجوازية... إنَّ الحركة البروليتارية مبدعة لأنَّ وعي البروليتاريا مواكبٌ للواقع في حين أنّ الحركة

٢٤- رمضان بسطاويسي، **علم الجمال عند لوكاتش**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١)، ص ص٦٢- ٦٣.

٢٥- ريتشارد وولين، **مقولات النقد الثقافي: مدرسة فرانكفورت، الوجودية، ما بعد البنيوية**، ترجمة: محمد عناني، (المركز القومي للترجمة، العدد ٢٦٦٤، ٢٠١٦)، ص٥٦.

البورجوازية محافظة لأنّ الوعي البورجوازي متأخر عن الواقع»[٢٦]. فالوعي البروليتاري هو وعي طليعي وبإمكانه أن ينهي اغتراب الذات عن موضوعها.

وعن ارتباط الأدب بهذا الوعي الطبقي «يرى جولدمان أنّ الأعمال الأدبية لا تعبِّر عن الأفراد وإنّما تُعبِّر عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة، بمعنى أنّ الأديب وإن كان فردًا، لكنه يختزل فيه ضمير الجماعة، ورؤية الجماعة التي ينتمي إليها... فالأدب ليس إنتاجًا فرديًّا، ولا نعامله باعتباره تعبيراً عن وجهة نظر شخصية، لأنّ وجهة النظر هذه تتجسد فيها عمليات الوعي الجماعي والضمير الجماعي»[٢٧]، فكأنّ التبئير الذي يتبدى من خلال رؤية الكاتب للعالم في إبداعه إنّما يخرج من إهاب وعي جماعي ينتمي إليه وعي الكاتب.

كذلك فوفقًا لرؤية العالم، لدى لوسيان جولدمان، فهناك تمييز بين الوعي القائم أي الوعي المحايث في الآن، والوعي الممكن أي تبصُّرات الوعي بالمستقبل وما يُمكن أن يحصل فيه من أحداث وتغيُّرات.

II-VI- الأيديولوجيا

يُمثِّل مصطلح «الأيديولوجيا» مفهومًا رئيسيًّا في النقد والفلسفة الماركسية، وهي «تعني لغويًّا، في أصلها الفرنسي، علم الأفكار»[٢٨]، حيث «نشأ مفهوم الأيديوجية في نهاية القرن الثامن عشر لدى دي تراسي Antoine Destutt de Tracy (١٧٥٤- ١٨٣٦)... كلمة «أيديوجية» لم تكن لتنشأ إلا في وضع بدأ فيه التفكير في إطار العقلانية الناشئة، في الوظيفة الاجتماعية للفكر وحول العلاقة السببية بين الفكر والتنظيم الاجتماعي. ومثل معاصره الأصغر كونت، آمن دي تراسي بأنَّ الثقافة والفكر الإنسانيين يخضعان لقوانين يُمكن مقارنتها بقوانين الطبيعة»[٢٩]، فهذا المصطلح اقترحه فلاسفة المجتمع الجديد، المجتمع الذي نشأ مع الثورة الفرنسية «ليحلَّ محل الميتافزيقيا القديمة المُدانة بسبب الـ«المُطلقية» المنسوبة إليها»[٣٠].

٢٦- عبد الله العروي، **مفهوم الإيديولوجيا**، مرجع سابق، ص ص١١٢- ١١٣.

٢٧- صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر**، مرجع سابق، ص٥٢.

٢٨- عبد الله العروي، **مفهوم الإيديولوجيا**، مرجع سابق، ص٩.

٢٩- پيير زيما، **النقد الاجتماعي**، ترجمة: عايدة لطفي، مرجع سابق، ص٣٢.

٣٠- مازن المطوري، «الإيديولوجيا في تطوّرات دلالية: أمثلة من رؤى «ديستوت»- «الماركسية»- «مانهايم»»، مجلة (دورية) **الاستغراب**، (بيروت، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، العدد السادس، السنة الثانية، شتاء ٢٠١٧)، ص ص٢٢٢- ٢٢٣.

إنّ الأيديولوجيا بوصفها علمًا للأفكار تشدد على فكرة العلم بما يعني مبدأ المنهجية وبالتالي خضوع الأفكار نفسها لقواعد المنهج؛ حيث «كان ديستوت [دي تراسي] من المتأثرين بالمنهج التجريبي في المعرفة وبفلسفة الأنوار، فكان ينظر للميتافيزيقيا على أنّها طفولة إنسانية، ولأجل ذلك انصبّ ولعُهُ بتقدُّم المعرفة الطبيعية فديستوت [دي تراسي] في مبادئ الإيديولوجيا متأثرًا بلوك (١٦٣٢- ١٧٠٤م) وكونديياك (١٧١٤-١٧٨٠م)، رفض القول بوجود أفكار فطرية عند الإنسان، لأنّ الفكر كُلّه مستمد من الإحساس، وهكذا فإنّه لا شيء يوجد بالنسبة إلينا إلا بواسطة الأفكار التي نملكها عنه، لأنّ أفكارنا هي كينونتنا بأكملها هي وجودنا نفسه. وكما هي الحال عند هوبز تخلق الأشياء الأفكار، ولكنّ هذه الأفكار لا تستطيع أبدًا أن تكون بالكامل للأشياء... كان ديستوت [دي تراسي] يقصد من الإيديولوجيا ذلك التحليل للعملية التي تترجم أذهاننا بواسطتها الأشياء المادية إلى أشكال مثالية، أي هو عالم الأفكار»[٣١]. إذن فالأيديولوجيا بزغت كمفهوم اصطلاحي مع علمنة الثقافة والفكر الإنساني والفنون ومحاولة إخضاعها لقوانين وضعية.

كما تُعرَّف الأيديولوجيا بوصفها «نسقًا من الأفكار السياسية والخلقية والجمالية والدينية. والأيديولوجيا، عند ماركس، هي جزء من البنية الفوقية، ومن هنا فهي تعكس العلاقات الاقتصادية. وقد تكون الأيديولوجيا علمية عندما تُعبِّر عن الطبقات التقدُّمية الثورية، وقد تكون غير علمية عندما تُعبِّر عن مصالح طبقة رجعية»[٣٢]. كذلك فإنّ «الماركسية تقرر أنّ الأدلوجات [الأيديولوجيات] كلها طبقية ولكنها لا تُطلق هذا الحكم على ذاتها فإنّها تدّعي أنَّ البروليتاريا طبقة كونية بمعنى أنّها لا تُمثِّل طبقةً جديدة مثل الطبقات السابقة، بل تمثِّل انحلال كل الطبقات فيها»[٣٣]، كذلك فقد ميّز ماركس بين الأيديولوجيا الحقيقية التي هي للبروليتاريا والأيديولوجيا الزائفة التي تُصدِّرها البورجوازية لتثبيت الوضع القائم وتجميده.

وفي تَصوُّر ما يفعله رأس المال في سبيل الأدلجة الزائفة لوعي الأفراد فإنّ ماركس يؤكِّد على عمل رأس المال من أجل «طمس التعارضات الثقافية ومصالحة القيم المتناقضة: الخير والشر، الجمال والقبح، الحقيقة والكذب، الديمقراطية والديكتاتورية،

٣١- بيار ماشريه، «الإيديولوجيا: الكلمة، الفكرة، الشيء»، تعريب: هدى الفقيه، مراجعة: جاد مقدسي، مجلة (دورية) **الاستغراب**، (بيروت، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، العدد السادس، السنة الثانية، شتاء ٢٠١٧)، ص٤٠.

٣٢- مراد وهبة، **المعجم الفلسفي**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **مكتبة الأسرة**، ٢٠١٦)، ص١٣٥.

٣٣- عبد الله العروي، **مفهوم الإيديولوجيا**، مرجع سابق، ص٥٤.

كلُّ هذا يُصبح ملتبسًا ويميل لأن يصبح محايدًا. بمعنى آخر، في مجتمع تحكمه قوانين السوق يزداد ازدواج القيم ويميل إلى الحيادية ويثبت في نهاية المطاف أنّ هذه الحيادية الاجتماعية هي حيادية قيمة التبادل»[٣٤]، فالأيديولوجيا الزائفة التي يعمل رأس المال على ترسيخها هي التي تنفي التعارضات الضدية وتلغي الثنائيات القطبية.

وعن تصوّر إنجلز لمفهوم الأيديولوجية فهو يرى بأنَّ «الأيديولوجية ليست طقمًا من المعتقدات المذهبية، بل إنّها تشير إلى الطرائق التي يحيا بها البشر أدوارهم في المجتمع الطبقي وإلى القيم والأفكار والصور التي تربطهم بوظائفهم الاجتماعية وتمنعهم من المعرفة الحقيقية لمجتمعهم»[٣٥]، وفي هذا يقترب إنجلز في مفهومه عن الأيديولوجية من مفهوم «الوعي الزائف» لماركس.

أمّا ألتوسير فيرى أنّ الأيديولوجيا «هي بالفعل نسق «تمثيلات»، لكنّ هذه التمثيلات لا علاقة لها، في غالبية الحالات بـ«الوعي»:... فهي تفرض نفسها على الغالبية العظمى من الناس بوصفها، بالدرجة الأولى، بُنىً، وليس عبر «وعيـ»ـهم... وإنّه لَضمنَ هذا الوعي الأيديولوجي ينجح الناس في تغيير العلاقة «المعيشة» بينهم والعالم، واكتساب ذلك الشكل الجديد من اللاوعي الخاص والمسمى بـ«الوعي»»[٣٦]. أي أنّ الوعي في أدلجته يكون في حالة توهم ومفروضًا على الذات أو الذوات من خلال الجماعة المنتمين إليها، فوعي الذات هو، وفقًا لألتوسير، لاوعي الجماعة.

وبحسب ألتوسير فإنَّ الأيديولوجيات تنادي الأفراد بوصفهم ذواتًا متوهمة؛ حيث يرى أنَّ «المجتمع كواقع حركي، لا كفكرة مجردة، يحتاج إلى أفراد وأفراد من نوع خاص، أفراد يعتبرون أنفسهم ذواتًا حرةً مستقلة. إنَّ الرأسمال كقوة فعّالة مسيطرة، لا يتحقق، أي لا يتكوّن، إلا إذا تخيّل كل فرد أنّه ذات حرة مستقلة... إنَّ الرأسمال الذي ينفي حرية الفرد في الواقع يستلزم تحويل الفرد إلى ذات تشعر شعورًا صادقًا بالحرية. وهذا الصدق في الشعور هو المانع من اكتشاف الواقع الموضوعي، بدونه يتعذر انتعاش الرأسمال وهو مادة جامدة واستحالته إلى قوة موضوعية مستقلة. لا بدّ إذن للرأسمال أن يتكوّن من جديد كل يوم ليتبدّل من شيء جامد إلى قوة حية. ولا يتم التجديد والإنعاش إلا بتعميق الشعور الصادق باستقلال وهمي لدى الأفراد. لذا لا غنى عن أجهزة تنشر باستمرار ذلك الشعور، بالتركيز على قيم الحرية والاستقلال والذاتية

٣٤- پيير زيما، النقد الاجتماعي، ترجمة: عايدة لطفي، مرجع سابق، ص٤٣.

٣٥- تيري إيجلتون، **النقد والأيديولوجية**، ترجمة: فخري صالح، (مصر، القاهرة، دار رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠١٦)، ص١٩. (من مقدمة المترجم).

٣٦- ستيوارت هول، «الدراسات الثقافية: نموذجان»، ترجمة: بشير السباعي، مرجع سابق، ص ص٦٥- ٦٦.

والفردانية. وتلك الأجهزة هي الكنيسة والمدرسة والوسائل الإعلامية. أمّا القيم فهي المضمنة في الأدلوجات [الأيديولوجيات] الكبرى مثل المسيحية والليبرالية والوطنية، وغيرها. لهذا السبب يقول ألتوسير إنّ الأدلوجة [الأيديولوجية] مادية، يعني أنّها قسم من الواقع الاجتماعي، إنّها من مكونات ذلك الواقع»[٣٧]، فألتوسير يطرح مفهوم أجهزة الدولة الأيديولوجية التي تُسهِم في تزييف وعي الأفراد بذواتهم كذوات تتوهم استقلالها وحريتها.

ومع ذلك، فثمة محاولات لتجاوز مفهوم الأيديولوجيا، فنجد أنّ «ليتش يقترح مفهوم (الأنظمة العقلية واللاعقلية) مطورًا ما أشار إليه فوكو في كتابه (**الحقيقة والسلطة**) عن (أنظمة الحقيقة). وهو المفهوم الذي لم يعطه فوكو اهتمامًا كافيًا. على أنّ ليتش يُقدِّم مفهومه عن الأنظمة العقلية واللاعقلية كبديل لمصطلح الأيديويجيا»[٣٨].

وعن علاقة الفن بالأيديولوجيا تتعدد المناظير؛ فهناك منظور «يرى في الأدب (والفن بعامة) مجرد أيديولوجية أخذت شكلاً فنيًا، ومن ثمَّ فإنّ الأعمال الأدبية جميعًا سجينة «الوعي الزائف» وهي غير قادرة على تجاوز حدود الأيديولوجية للوصول إلى أعتاب الحقيقة؛ ويسمي إيجلتون النقد الماركسي الذي يتبني هذا الموقف نقدًا «ماركسيًا مبتذلاً» ينزع إلى أن يرى في الأعمال الأدبية مجرد انعكاسات للأيديولوجيات السائدة، وهو من ثم لا يستطيع أن يفسر كيف يمكن للأدب أن يتحدى الافتراضات الأيديولوجية لعصره»[٣٩] وهذا منظور تقليدي يرى الأدب والفن عمومًا محض «التزام» وتعبير عن القضايا الملحة وتمثيل للأيديولوجيات السائدة.

وهناك منظور آخر «يتمثّل في عمل واحد من النقاد الماركسيين وهو أرنست فيشر الذي يرى في كتابه «**الفن ضد الأيديولجية**» أنّ الفن الأصيل يقوم دائمًا بتصعيد حدود الأيديولوجية لعصره مانحًا إيانا تبصُّرًا بوقائع تعمل الأيديولوجيا على إخفائها عن ناظرينا»[٤٠]، فهذا التبصُّر يرى الفن كاشفًا ما وراء الأيديولوجيا.

أما المنظور الثالث في تَمَثُّل علاقة الفن بالأيديولوجيا فهو يتمثّل «في عمل الفيلسوف الفرنسي لوي ألتوسير الذي يرى أنَّ الفن لا يمُكن اختزاله إلى ما هو مجرد أيديولوجية؛ إنّ له علاقة بالأيديولوجية ولكنّه ليس مجرد انعكاس لها. إنَّ الأيديولوجية تدلنا على

٣٧- عبد الله العروي، **مفهوم الإيديولوجيا**، مرجع سابق، ص ص١١٨- ١١٩.

٣٨- عبد الله محمد الغذامي، **النقد الثقافي**، مرجع سابق، ص٣٥.

٣٩- تيري إيجلتون، **النقد والأيديولوجية**، ترجمة: فخري صالح، مرجع سابق، ص٢٠. (من مقدمة المترجم).

٤٠- تيري إيجلتون، **النقد والأيديولوجية**، ترجمة: فخري صالح، مرجع سابق، ص٢٠. (من مقدمة المترجم).

الطرائق الخيالية التي يختبر الناس بوساطتها العالم الواقعي، وهذا بالضبط ما يفعله الأدب حيث يشعرنا بأنّنا نعيش ظروفًا معينة بدلاً من أن يقدِّم لنا تحليلاً مفهوميًّا لهذه الظروف. إنّ الأدب عالق بشبكة الأيديولوجية ولكنّه يعمل في الوقت نفسه على تبعيد نفسه عنها إلى درجة نُدرك فيها المنابع الأيديولوجية التي يصدر عنها»[٤١]، فألتوسير ومن بعده إيجلتون ينأيان بالأدب في تمثيله للأيديولوجيا عن الخطابية والمباشرة وأن يكون مجرد بيان شارح أو عرض للأيديولوجيا.

فهذا الاتجاه يُفرِّق بين العلم والفن في تعاطيهما الأيديولوجيا؛ حيث «إنّ الفرق بين العلم والفن لا يكمن في كونهما يعالجان موضوعين مختلفين بل في كونهما يعالجان موضوعًا واحدًا بطريقتين مختلفتين؛ فإذ يقدِّم لنا العلم معرفة مفهومية بالوضع يقوم الفن بتقديم التجربة الخاصة بذلك الوضع وهو ما يساوي بالضبط ويعادل الأيديولوجية في نظر ألتوسير، لكنّ الفن إذ يفعل ذلك يجعلنا «نرى» طبيعة الأيديولوجية ويتحرك بنا باتجاه فهم تام للأيديولوجية؛ أي باتجاه المعرفة العلمية»[٤٢].

وقد وعى الماركسيون الجدد كتيري إيجلتون أثر الأيديولوجيا في لغة النص، فبحسب إيجلتون «لا يتصل النص الأدبي بالأيديولوجية العامة فقط بوساطة الكيفية التي ينشر بها اللغة بل بوساطة لغته المتعينة. إنّ اللغة، التي تُعد من بين أكثر التداولات اليومية براءةً وتلقائية، هي في الواقع أرض مجرّحة، مصدّعة ومقسّمة بوساطة زلازل التاريخ السياسي، مكسوّة بجثث الصراعات الإمبريالية والقومية والإقليمية والطبقية. ويتأسس ما هو لغوي دائمًا على أساس لغوي- سياسي، والمجال الأخير هو الذي تُحسم فيه الصراعات بين الغازي الاستعماري والدول الخاضعة له، الدولة القومية ودولة قومية أخرى، الإقليم والدولة القومية، الطبقة والطبقة الأخرى المناوئة، والأدب أثر ونتيجة أيضًا لمثل هذه الصراعات»[٤٣]، فاللغة عمومًا ومنها لغة النص الأدبي، هي تبدٍّ من تبديات الأيديولوجيا ونتيجة ناشئة عن الصراعات الأيديولوجية الحادثة، وفي المقابل تكون اللغة أيضًا وسيلة مدافعة وأداة مقاومة ضد اختراق أيديولوجي محتمل، وهي كذلك وسيلة لتكريس أيديولوجية ما وترسيخ أو وسيلة لمقاومة أيديولوجية ما وخلخلتها.

٤١- تيري إيجلتون، **النقد والأيديولوجية**، ترجمة: فخري صالح، مرجع سابق، ص٢١. (من مقدمة المترجم).

٤٢- تيري إيجلتون، **النقد والأيديولوجية**، ترجمة: فخري صالح، مرجع سابق، ص٢١. (من مقدمة المترجم).

٤٣- تيري إيجلتون، **النقد والأيديولوجية**، ترجمة: فخري صالح، مرجع سابق، ص ص١١٧- ١١٨.

III – مدرسة فرانكفورت والنظرية النقدية

تُعدُّ مدرسة فرانكفورت وما تمخضّ عنها من «النظرية النقدية للمجتمع» بمثابة الأساس الأكاديمي والمهاد الفلسفي للدراسات الثقافية، وترتبط مدرسة فرانكفورت بـ»معهد البحث الاجتماعي Institut für Sozialforschung الذي تمّ إنشاؤه في مدينة فرانكفورت على نهر الماين في عام ١٩٢٣. غير أنّه لم يتم إرساء أساس ما سوف يصبح معروفًا باسم «مدرسة فرانكفورت» إلا مع تعيين ماكس هوركهايمر Max Horkheimer مديرًا للمعهد في ١٩٣٠»[٤٤].

وبالنسبة لأول مشروع رئيسي يُشكِّل موضوعًا للدراسة البحثية لمعهد فرانكفورت بعد تولي هوركهايمر مسؤولية إدارة المعهد تمحوّر في سؤال حول: «ما الصلة التي يمكن عقدها، داخل مجموعة اجتماعية محدَّدة، في بلدان محدَّدة، بين الدور الاقتصادي لهذه المجموعة، والتغيُّرات في البنية النفسية لأعضائها الأفراد، والأفكار والمؤسسات التي هي نتاج لذلك المجتمع، والتي لها في مجموعها تأثير تكوينيّ على المجموعة موضوع الدراسة. والمنهج الملائم للتحليل ليس «هيجليًّا- مبتذلاً» (أساس العالم والتاريخ هو الروح) ، كما أنّه ليس «ماركسيًّا- مبتذلاً» (النفس البشرية، والشخصية، وكذلك القانون، والفلسفة عبارة عن مجرّد صورة مرآة للاقتصاد)، بل هو منهج يدرك التفاعل الجدليّ بين الواقع الماديّ والواقع العقلي»[٤٥]. فانطلاقة معهد فرانكفورت قد بدأت بنقد المثالية الهيجلية في تأسيسها الجدلي والواقعية الماركسية في قصورها على تَمَثُّل المادي والاقتصادي أساسًا للمجرد، فعلّة القصور التي تراها مدرسة فرانكفورت في الرؤيتين تتبدى في عدم رؤية التفاعل الجدلي بين المثالي والفيزيقي وفعل وانفعال كلٍّ منهما بالآخر.

وقد كان لأصحاب النظرية النقدية تبصُّر للعمليات الثقافية للفن والأدب بوصفها «صناعة» يصدق عليها ما يصدق على المنتجات السلعية المادية؛ فقد «حلل المنظرون النقديون جميع المنتجات الثقافية المنقولة إعلاميًّا في سياق الإنتاج الصناعي، التي تُظهر فيه منتجات الصناعة الثقافية نفس الخصائص التي تتبدى في المنتجات الأخرى ذات الإنتاجية الكبيرة، من التسليع، والتوحيد القياسي، والإنتاجية الكبيرة. ورغم ذلك للصناعات الثقافية وظيفة محددة لتوفير الشرعية الأيديولجية للمجتمعات الرأسمالية

٤٤- فيل سليتر، **مدرسة فرانكفورت: نشأتها ومغزاها- وجهة نظر ماركسية**، ترجمة: خليل كلفت، (المركز القومي للترجمة، العدد ١٥٤، الطبعة الثانية ٢٠٠٤)، ص١٥.

٤٥- فيل سليتر، **مدرسة فرانكفورت: نشأتها ومغزاها- وجهة نظر ماركسية**، ترجمة: خليل كلفت، مرجع سابق، ص ص٣٥- ٣٦.

القائمة ودفع الأفراد في طريقها للحياة»[٤٦]، فكانت للنظرية النقدية دراسات موسعة حول دور وسائل الإعلام والمنتجات الثقافية بوصفها أجهزة وأدوات تعمل على تكريس دمج العمال في منظومة الرأسمالية وتقبُّلها.

I-III – نقد النظرية التقليدية

وتنطلق النظرية النقدية من قاعدة نقدها للنظرية التقليدية، فتنقد- أيضًا- النظرية الماركسية، فبحسب ج-م ڤانسان ترى النظرية النقدية بأنّه «لم تَعُدْ النظرية الماركسية نقد العمل النظري الخاص بالمجتمع البورجوازي. وقنعت بالتعايش بصورة سلمية مع العلوم الأخرى دون أن تطرح علمية هذه العلوم للمناقشة وبالتالي شروطها الاجتماعية للإنتاج؛ ونجد أنّ العلم الماركسي فقد بذلك، في الوقت الذي فقد فيه وظيفته النقدية، صلته بالممارسة الثورية»[٤٧]. وفيما يتبدى أنّ النظرية النقدية تنتقد النظرية التقليدية ومنها النظرية الماركسية التي وإن طرحت رؤية ثوريّة على مستوى أنطولوجي وعلى صعيد سياسي فإنّها، على النقيض من ذلك، وعلى مستوى إيستمولوجي معرفي، لم تُقدِّم أية رؤى ثورية بنقد العلوم.

إذًا، فهوركهايمر يقوم بنوع من النقد والجدل السلبيين للنظرية التقليدية حتى يؤسس للنظرية النقدية، وفيما يتبدى أنّ «المقصود هنا هو نقد النظرية التقليدية (في شكليها الرئيسيين: كنسق عقلاني ميتافيزيقي وكذلك كعلم ذرائعي)، بهدف اكتشاف ما يوجِّه، تاريخها وتوجهاتها الجوهرية، من خارجها، بطريقة غير محكومة، ودون علمها: المصالح البشرية المحددة تاريخيًّا (في نفس الوقت الذي تضع فيه بطريقة فيتيشية، في موضع الصدارة، قيَم التجرُّد، والحياد، والنزاهة، التي يبدو أنّها تكفل لها أصالة «الحقيقة العلمية»). والواقع أنّ ما يميِّز النهج العلمي (بوصفه الوجه الأحدث للنظرية التقليدية) هو أنّه عاجز عن إمعان التفكير في ذاته، وعن أخذ تاريخه الخاص على عاتقه، وعن تحديد توجهاته من تلقاء نفسه: «يبدو له المنشأ الاجتماعي للمشكلات، والأوضاع التي يتمّ فيها الانتفاع بالعلم، والغايات التي يُطَبَّق لتحقيقها، تبدو له هذه الأشياء وكأنّها موضوعة من خارجه»؛ وبذلك يكون العلم وضعيًّا وفيتشيًّا، فهو يعزل عمله عن العمل الإنساني»[٤٨].

٤٦- دوجلاس كيلنر، «مدرسة فرانكفورت» ضمن كتاب **النظرية الثقافية: وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة** لتيم إدواردز، ترجمة وتقديم: محمود أحمد عبد الله، (مصر، المركز القومي للترجمة، عدد ٢٠٠٨، الطبعة الأولى، ٢٠١٢)، ص ص٩٤- ٩٥.

٤٧- لوك فيري وآلان رينو، «ماكس هوركهايمر والنظرية النقدية»، ترجمة: خليل كلفت، مجلة **فصول**، العدد ٩٥، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، خريف ٢٠١٥)، ص٢٤٢.

٤٨- لوك فيري وآلان رينو، «ماكس هوركهايمر والنظرية النقدية»، ترجمة: خليل كلفت، مرجع سابق، ص٢٤٣.

فلقد سعت النظرية النقدية بدءًا من ماكس هوركهايمر إلى ربط العلم بالمجتمع؛ إذ يرى هوركهايمر أنّ «مهنة العالِم لا تُكوّن في الواقع الفعلي، طورًا مستقلاً من أطوار العمل والنشاط الاجتماعي، تراها في هذا المنطق، تحلّ محلّه. إذا فرضنا أنّ العقل يُعيّن بالفعل في مستقبل المجتمع، الأحداثَ، فإنّ أقنمة اللوغوس هذه باعتباره الواقع الفعلي، تُكوِّن هي أيضًا يوطوبيا مقنّعة، لكنّ تعرُّفَ الإنسان على نفسه في الوقت الراهن، لا يقوم على علم الطبيعة الرياضي الذي يبدو على أنّه لوغوس أزلي، بل يعود إلى نظرية نقدية للمجتمع القائم من همّها أن تشتغل على أنْ تكون الأوضاع معقولة»[٤٩]. فكأنّ النظرية النقدية، وفقًا لهوركهايمر، تسعى بوعي تفكيكي إلى تجاوز التمركز اللوغوسي الأولي إلى تأسيس إبستمولوجي قائم على نقد المجتمع.

وفي تأسيس هيكل إجرائي لنظرية نقدية للمجتمع يذهب هوركهايمر إلى أنّ «السبيل التي يتعيّن على علم الاجتماع أن يسلكها في الوضع الراهن للبحث، هي الترقّي الشاق من وصف الظاهرات الاجتماعية إلى المقارنة المعمّقة، ومن ثمّ إلى تكوين مفاهيم عامّة»[٥٠].

III–II – قران المادي والروحي

تسعى النظرية النقدية، عمومًا، إلى عقد قران ديالكتيكي بين المادي والروحي بإقامة تفاعل جدلي بينهما فيصرا جوهرًا اتحاديًّا؛ حيث «تتأسس إستطيقا الحداثة على إجراء عمليات قلب (Renversement) للإستطيقا المثالية عند هيغل، وتمسّ أساسًا مفاهيم هي بمثابة مفاتيح تلك الإستطيقا ذات النفحة المثالية، وعلى رأسها مفهوم الروح. نلاحظ منذ البداية أنّ أدورنو لا يتخلى عن مفهوم الروح وإنْ كان يستعمله في سجل مغاير، فيُجري عليه قلبًا بحيث لا تعود له أي إحالة إلى ما هو متعال، فإستطيقا الحداثة بحاجة إلى مفهوم الروح، لأنّه ينتشل الأعمال الفنية من شيئيتها (Chosité) بحيث يتعدى وجودها مجرد وجود الأشياء: «إنّ روح الأعمال الفنية يتعالى على شيئيتها، وعلى مظهرها المحسوس»»[٥١]، حيث نجد أنّ الروح في إستطيقا الحداثة، بوصفه تمظهرًا مجردًا، غير مفارق الأشياء كما يتبدّى «في الإستطيقا المثالية، وبمجرد ما يحصل الإشباع الحسي للفكرة في الفن، حتى

٤٩- ماكس هوركهايمر، **النظرية التقليدية والنظرية النقدية**، ترجمة: ناجي العونلي، (منشورات الجمل، بيروت- بغداد، الطبعة الأولى ٢٠١٥)، ص٣١٣.

٥٠- ماكس هوركهايمر، **النظرية التقليدية والنظرية النقدية**، ترجمة: ناجي العونلي، مرجع سابق، ص٣٠٤.

٥١- عبد العالي معزوز، **جماليات الحداثة: أدورنو ومدرسة فرانكفورت**، (بيروت، منتدى المعارف، الطبعة الأولى ٢٠١١)، ص١٠٢. وما بين التنصيص نقلاً عن:
,Adorno– ,.Théorie esthétique, p,120 .

تغادره للانتقال إلى مرحلة عليا، بحيث لا يكون بمستطاع الفن مجاراتها. وتُمثِّل الفلسفة في نظره [هيجل] مرحلة أعلى وأسمى من الفن في سيرورة وعي الروح بذاته، فلا يتبقى من الفن سوى أشكال فارغة وأشلاء متناثرة لا حياة فيها. أما بالنسبة إلى إستطيقا الحداثة، فالروح تبقى حية في الفن لأنّها محايث له. حقًا إنّ الروح تمنح الأعمال الفنية تعاليها على شيئيتها وعلى مظهرها المحسوس، ولكنه مع ذلك يبقى محايثًا لها لا يغادرها إلى مرحلة أسمى، وبحسب أدورنو إنّه تعال محايث (Transcendance Immanente)»(٥٢). فإستطيقا الجمالي، عند أدورنو تعني اتصّال المثالي بالشيئي، فيتعالى الشيئي عن شيئيته.

III–III – الإستطيقا السلبية

أما عن تبديات مقولات النظرية النقدية على صعيد الوعي الفني والإستطيقا الجمالية فيتمظهر ذلك في رؤية النظرية النقدية لعلاقة الفن بالواقع وماذا ينبغي أن يُقدِّم الفن. ومن أبرز مرتكزات الحداثة الجمالية كما عند النظرية النقدية ومدرسة فرانكفورت النزعة السلبية في تعاطي الذات مع واقعها كموضوع عيان؛ حيث «يعتبر مفهوم «السلبية» (Négativité) حجر الزاوية في إستطيقا الحداثة. فـ«النظرية الإستطيقية» تستعير مفهوم السلبية من «الجدل السلبي» الذي يعرض فيه أدورنو مشروعه لحداثة فلسفية؛ تقوم على نقض وتقويض فكر الهوية والتطابق. فالتقويض الإستطيقي يتابع التقويض الفلسفي الذي يجعل من الفن قوة نفي للواقع والمؤسسات، والنسق العقلاني برمته»(٥٣)، فالفن، بحسب النظرية النقدية، يتجاوز سلطة المؤسسات والواقع، كما يتعالى على فكرة الهوية المحددة.

III –VI– نفي المعنى

تؤسس النظرية النقدية كنظرية حداثية في الفن لنفي المعنى من العمل الفني أو النص الجمالي؛ بمعنى أنّها تنفي عن المؤلِّف، الفنان، القصد والنية من عمله الذي سيصبح حينها «أثرًا مفتوحًا» على تأويلات لا تنتهي، فنجد أنّه «من أهم معطيات إستطيقا الحداثة أفول المعنى، وتلبسها بلبوس العبث. فأدورنو يتحدث عن كارثة المعنى التي بمقتضاها لم يعد الفن كمظهر محسوس، وليس أمامه سوى مسلك التجريد. فالغموض

٥٢- عبد العالي معزوز، **جماليات الحداثة: أدورنو ومدرسة فرانكفورت**، مرجع سابق، ص ١٠٣.

٥٣- عبد العالي معزوز، **جماليات الحداثة: أدورنو ومدرسة فرانكفورت**، مرجع سابق، ص ١٤٦.

الذي يكتنف العبث واللا- معنى، لا ينفصل عن الغموض الذي يكتنف الحداثة نفسها: فالحداثة تتنطَّع عن اختزالها في وضوح المعنى»[٥٤]، فالمعنى في الحداثة وما بعد الحداثة وفقًا للمبدأ التفكيكي في حالة اختلاف مرجئ، يمارس اختلافاته إلى ما لانهاية.

ويأتي رفض النظرية الثقافية الحداثية والمابعد حداثية لنهائية المعنى بوصفه مقاومةً ورفضًا لصرامة عالم الحداثة التقني؛ إذ «تمُثِّل القيمة الإستطيقية لأفول المعنى عند أدورنو احتجاجًا على عالم العقلنة وعلى عالم الحداثة التقنية: «إنّ الحداثة باعتبارها كتابة مرموزة (Cryptogramme) تتمثل في صورة الانهيار والأفول» وفي هذا السياق ينفي أدورنو مفهوم الرمزية في الفن لأنّ الرمز يحتفظ بعلاقة ما مع الواقع، بينما الحداثة الفنية الجذرية تقطع كل صلة بالواقع الذي هو في نهاية المطاف واقع التشيؤ. وإذا احتفظ بهذه الرمزية، فينبغي أن تنفصل الرموز عما ترمز إليه، الحداثة الفنية الحقة هي تلك التي تعمل على نسيان الرموز لما ترمز إليه، وعلى التحرر من وظيفتها الرمزية، لتصير في نهاية المطاف رموزاً مطلقة. والاستراتيجية الثاوية خلف ذلك، هي التخلُّص من عناصر الواقع المتشيّئ للحداثة التقنية»[٥٥]، فالفن الحداثي والما بعد حداثي يرتكز على لامحسومية الدلالة وتشتت الرمز وإرجاء المعنى ولاتناهيه.

V-III -المتعة

تعد قضية «المتعة» أو «اللذة» المتوخاة من العمل الفني كعائد له من عملية التلقي مسألة جوهرية في فلسفة الفن؛ فمنذ الفلسفة القديمة كالفلسفة اليونانية تُطرَح «المتعة» التي يحصل عليها المتلقي من العمل الفني كغاية جمالية محايثة لعملية التلقي؛ فأرسطو كان يرى بأنّ المتعة هي حاصل المحاكاة في المسرح، وإذا كان «للدراسات الثقافية فضلٌ في توجيه الاهتمام لما هو جماهيري وإمتاعي، وجرى الوقوف على ثقافة الجماهير ووسائلها وتفاعلاتها، وهذا شيء جوهري ومهم، غير أنّ كلنر يلاحظ أنّ هناك أنماطًا من الأنساق الثقافية جرى تثبيتها لمجرد أنّها جماهيرية وإمتاعية. وهذا فعل ينقصه الحس النقدي من حيث إنّه لا يلحظ دور لعبة الإمتاع في ترويض الجمهور ودفعهم إلى قبول الأنساق المهيمنة والرضى

٥٤- عبد العالي معزوز، **جماليات الحداثة: أدورنو ومدرسة فرانكفورت**، مرجع سابق، ص٥٧.

٥٥- عبد العالي معزوز، **جماليات الحداثة: أدورنو ومدرسة فرانكفورت**، مرجع سابق، ص ص٥٨- ٥٩. وما بين التنصيص نقلاً عن:

Theodor Adorno, Théorie esthétique, trad, Marc Jimenez (Paris: Klinck- sieck, 1982), -.p. 37

بالتمايزات الجنسية (الجنوسية) والطبقية»[٥٦]، كذلك ما هو جماهيري يعمل على تعضيد كل نموذج جمالي راسخ في مقاومة ما هو طليعي يخالفه ويغايره.

كذلك فقد أدرك فلاسفة ما بعد الحداثة تحكم السلطة في وعي المتلقي وانفعاله ومتعته بالعمل الجمالي؛ فـ«ليست المتعة مجرد فعل فطري أو محايد، إنّها أمر نتعلمه وبالتالي فهي مزيج من عناصر المعرفة وعناصر السلطة، ومنذ فوكو ومسألة تداخل السلطة مع المعرفة شيء موضع اعتبار، وكذا هو أمر علاقة المتعة معهما، إنّنا نتعلم كيف نستمتع وما الأشياء التي نستمتع بها، والأشياء التي نتجنبها، نتعلم متى نضحك ومتى نبتسم، ولقد تولت تكنولوجيا إنتاج المسلسلات الكوميدية تذكيرنا بالمواقع التي يجب علينا أن نقهقه فيها عبر تسجيلات لمؤثرات صوتية ضاحكة في المواقف التي يرى المُنتِج ضرورة الضحك فيها»[٥٧]. وفي هذا الصدد يهاجم أدورنو المتعة التي تختزل الفن في كونه مجرد ترفيه أو وسيلة للتسلية وتزجية الوقت[٥٨]. وهي ما يراها أدورنو «متعة مبتذلة».

وقد أدرك أصحاب النظرية النقدية بأنّ ثمة ارتباطًا بين المتعة التي تسعى الصناعة الثقافية إلى بثّها عبر المنتجات الثقافية وغاية تكريس السلع مما يزيد من الصنمية السلعية؛ حيث «مثّلت الثقافة لدى المنظرين النقديين تلك الزاوية الثالثة في مثلث بازغٍ من السيطرة المتزايدة. فالتغيُّرات في الاقتصاد السياسي، (على سبيل المثال، تنامي الرأسمالية الاحتكارية وما رافقه من تنامي جهاز الدولة الإداري)، والتغيُّرات في علم النفس الاجتماعي، غدت تخدمها الآن سيرورة ثالثة: إغراء صناعة الثقافة. وهذا ما دفع أدورنو بشكل خاص، كما دفع سواه، كلٌّ على طريقته، لأن يُسلِّط تحديقته المدمرة على الأفلام، والمذياع، والتلفاز، والموسيقا الشعبية، والصحف التي عملت بكل سرور على تعزيز ذلك الوهم الذي مفاده أنّ «الحياة الحسنة» إنمّا توجد في السلعة»[٥٩]، لذا نجد لدى أصحاب النظرية النقدية- عمومًا- تحفظًا ما إزاء «المتعة» التي تقترن بالعمل الفني.

٥٦- عبد الله محمد الغذامي، **النقد الثقافي**، مرجع سابق، ص٢٦.

٥٧- عبد الله محمد الغذامي، **النقد الثقافي**، مرجع سابق، ص ص٢٦- ٢٧.

٥٨- عبد العالي معزوز، **جماليات الحداثة: أدورنو ومدرسة فرانكفورت**، مرجع سابق، ص١٤٩: ١٥٢.

٥٩- آلن هاو، **النظرية النقدية**، ترجمة: ثائر ديب، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **مكتبة الأسرة**، ٢٠١٥)، ص ص٦٢- ٦٣.

VI- النقد الثقافي وأحكام القيمة الجمالية

من خلال الممارسة المنهجية للنقد الثقافي ومع اهتمام غالبية المشتغلين بالنقد الثقافي بالسياقات الخارجية التي أسهمت في إنتاج النص فقد غاب عن الكثيرين في استعمالهم منهج التحليل الثقافي الأخذ في اعتبارهم بأحكام القيمة الجمالية، فكأنّ عناية هؤلاء قد قصرت على ماذا يقول النص أو ما العوامل السياقية التي أفضت إلى النص دونما اهتمام بكيفية تشكيل النص فنيًّا وقيمته الجمالية.

كذلك سنجد أنَّ «كثيراً من النقد ظل يُوجَّه إلى الدراسات الثقافية، من حيث فقرها النظري، وتركيزها على العوامل الاقتصادية والمادية، خاصة الاتجاه المسمى بالمادية الثقافية، ومفهوم (رأس المال الثقافي) الذي طرحه بورديو، حيث جرى تأويل كل فعل حسب شروط الإنتاج والاستهلاك. وحدث تمجيد للخطاب المعارض لمجرد أنّه معارض، والاحتفال بالهامشي في مواجهة ما اصطلح على وصفه بالراقي»[٦٠]، لذا نجد تيودور أدورنو «يرى أنّه من المستحيل إهمال العناصر المكوِّنة للعمل الفني، ومن المستحيل كذلك- في رأيه- استبعاد الأحكام القيمية الجمالية في علم اجتماع الأدب، لأنَّ الدراسة الجمالية للكيف تشرح في كثير من الأحيان المظاهر الكمية للعمل: فمثلاً واقعة أنَّ نصًا طليعيًّا، صعب القراءة، لا يلقى أي نجاح في السوق في حين أنّ إنتاج الأدب البذيء trivial يُباع بفضل كليشهاته الأيديولوجية وقوالبه القابلة للتسويق»[٦١]؛ لذا يدفع أدورنو بأنّ «إحدى المهام الرئيسية لعلم اجتماع الفن تكمن في نقد النظام الاجتماعي القائم. إلا أنّه يبدو لي أنّ هذه المهمة لا يمكن تحقيقها مادام يُهمل معنى الأعمال ونوعيتها حيث يتعارض التخلي عن الأحكام القيمية مع الوظيفة الاجتماعية النقدية»[٦٢]، كذلك فقد يكون الجمالي دليلاً على تحولات الاجتماعي والأيديولوجي.

V- نحو قراءة ثقافية لسعدي يوسف

بعد أن تناولنا المبادئ العامة للنقد الثقافي والآليات الأساسية للتحليل الثقافي باعتباره منهجًا لقراءتنا لشعر سعدي يوسف، سيكون السؤال المهم والملِّح: كيف نقرأ سعدي يوسف قراءة ثقافية؟

لقد توسلنا في قراءة سعدي يوسف قراءة ثقافية بمختلف آليات التحليل الثقافي استكشافًا لعلاقة النص الجمالي بخلفياته الثقافية وأنساقه الاجتماعية المنتجة له.

٦٠- عبد الله محمد الغذامي، **النقد الثقافي**، مرجع سابق، ص ص٢٣- ٢٤.

٦١- پيير زيما، **النقد الاجتماعي**، ترجمة: عايدة لطفي، مرجع سابق، ص٤٢.

٦٢- پيير زيما، **النقد الاجتماعي**، ترجمة: عايدة لطفي، مرجع سابق، ص ص٤٢- ٤٣.

ولئن كان سعدي يوسف لا يكل عن إعلان هويته الشيوعية وانتمائه الماركسي فلقد حاولنا أن نتبين ملامح الأيديولوجيا الماركسية في شعره، من حيث تَمَثُّله للبون الطبقي والصراع الاجتماعي وتجسيده لشقاء البروليتاريا، وإعلاء شعره رايات التمرد السياسي ضد أنظمة الحكم الشمولية والثورة الاجتماعية في وجه الجور الاجتماعي والتهميش والبون الطبقي الفادح.

وفي المقابل سعينا لتبين مدى وقوع الذات لدى سعدي يوسف، كما كان لدى كثيرين غيره من المثقفين الماركسيين والشيوعيين العرب في شرك ما أسماه ستالين «أممية البروليتارية السوفيياتية» بترسيخ المركزية الشيوعية الروسية لتمسي بمثابة «كعبة» الشيوعيين والبروليتارية في العالم، وهو ما أوقع الكثيرين في خطأ الانسحاق الأيديولوجي بالتبعية الساذجة للاتحاد السوفيياتي والاعتناق المتشدد للأيديولجية الشيوعية في نسختها الستالينية الأرثوذوكسية التي شاخت مع الزمن ووقعت في أخطاء السلطوية وشمولية الحكم. لذا فقد حاولنا أيضًا أن نتبين مدى مرونة الوعي الفلسفي والجهاز الأيديولوجي لدى سعدي يوسف في استيعاب المراجعات التي جدت على الماركسية وما فرضه الواقع بتجاوز الماركسية الأرثوذكسية والشيوعية الراديكالية، فيما تبينا أنّ استمساك الشاعر بالشيوعية في ثوبها القديم قد عمّق اغتراباته مع معاينة الذات لأفول الشيوعية وخفوت نجمها.

كما حاولنا أن نضاهي بين إيمان الشاعر بالأيديولوجية الثورية على صعيد سياسي والأيديولوجية الثورية على صعيد فني؛ بمعنى هل كان الشاعر ثوريًّا في فنه بقدر ثوريته في مواقفه السياسية؟ فقد وجدنا أنّ سعدي يوسف كان كلاسيكيًّا في بداياته ولم يتسم شعره بجسارة طليعية أو روح ثوري في مرحلته الأولى في خمسينيات وستينيات القرن العشرين وهو ما تجاوزه الشاعر بعد ذلك، فيما تبدو أنّ كلاسيكية سعدي يوسف الأولى ربما كانت بأثر مراعاته لأن يكون شعره شديد الغنائية، باذخ الموسيقى والإيقاع، متحليًّا بقدر عالٍ من الشفاهية خطبًا لود الجماهير الشعبوية ذات القاعدة العريضة. وهو ما دفعنا لبيانَ أثر التلقي في صناعة الثقافة وفي تكوين المبدعين وتشكيل وجهتهم الجمالية، كما دفعنا أيضًا لمتابعة التحوُّلات الفنية في مسيرة الشاعر الطويلة.

من ناحية أخرى سعينا في قراءة سعدي يوسف لتلمس آثار الكتابة ما بعد الكولونيالية التي كانت سمة مائزة لخطابات ما بعد الحرب العالمية الثانية ما بين مقاومة الذات الآثار الثقافية للمستعمر واحتذائها به أحيانًا فيما يُعرف بأزمة البورجوازي الصغير مما يجعلنا في قراءتنا الثقافية لشعر سعدي يوسف نحاول أن نتلمس ملامح الهجنة الثقافية بمفهوم هيومي بابا.

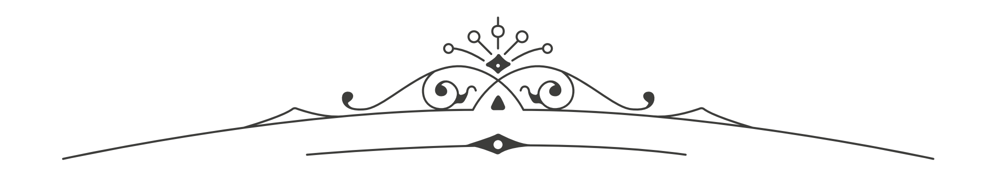
وإذا كان النقد الثقافي معنيًّا بالآداب الشعبية Popular Art وبالخطابات الثقافية الهامشية فقد تتبعنا تضمين الشاعر في بعض قصائده نصوص أغان شعبية باللهجة الدارجة كملمح للتحوُّلات الفنية في خطابات الشعر العربي عمومًا والعراقي خصوصًا في مرحلة ما بعد الكولونيالية كفعل جمالي يحمل بعدًا أيديولوجيًّا يستهدف الإعلاء من نبرة الآداب الشعبية بوصفها مكونًا راسخًا وأصيلاً للشخصية الوطنية.

كذلك سعينا في قراءتنا الثقافية لنصوص سعدي يوسف أن نكشف امتداداتها وصلاتها على مستوى رأسي بنصوص أخرى من النوع الأدبي بمحاولة بلوغ علاقاتها التناصية مع نصوص أخرى سواء أدبية كالشعر أو غيره أو نصوص مقدَّسَة كالقرآن الكريم والكتاب المقدّس، فالسعي لبلوغ «النص الغائب» إنّما لإدراك صلة الوعي الذاتي للمبدع بالوعي الجماعي وما يمتحه من الذاكرة الثقافية الكلّية. كما سعينا لكشف وشائج وتأثرات شعر سعدي يوسف على مستوى أفقي بغيره من الفنون الجمالية كالفن التشكيلي والموسيقى في إطار تراسل الفنون وتهجينها.

ولئن كانت قضية الذات (subject) في مقابل الآخر (the other) هي قضية محورية في خطاب النقد ما بعد الكولونيالي (Postcolonial theory) الذي هو أحد مجالات النقد الثقافي، فكان سعينا لدراسة تجربة سعدي يوسف في المكان الآخر، حيث منافيه ومهاجره التي تَنَقَّل بينها في الغرب، لمعاينة اغتراباته الوجودية والنفسية والثقافية في المكان الآخر وعلاقته بالآخر توافقًا ونفورًا، قلقًا في المكان واغترابًا فيه.

كذلك فقد حاولنا أن نكشف عن مدى عناية الذات بالهامشيين وانهمامها بالآخر المختلف جنسيًّا وعرقيًّا الذي تنظر إليه المجتمعات ما بعد الكولونيالية نظرة متدنية وتعامله معاملة لامساواتية، وتعزله عن الأغلبية في «جيتو» ليبدو هذا الآخر المُهمَّش في المكان الآخر منفيًّا في مجتمع يُقصيه ويسلبه حقه في المساواة مع غيره من أصحاب الأغلبية والهيمنة الاجتماعية والسياسية، نظرًا لما تمُثّله قضايا المهمشين عرقيًّا كقضايا الزنوجة والنسوية والأقليات الدينية من اهتمام بالغ للدراسات الثقافية والخطابات ما بعد الكولونيالية.

كذلك، فمن خلال قراءتنا الثقافية في شعر سعدي يوسف، حرصنا على التحليل الفني والجمالي لشعره، وبيان التحوُّلات الفنية لديه ومدى مواكبته للتيارات الفنية الطليعية الناشئة، فعملنا على تحليل صياغاته الفنية وأبنية قصائده الهيكلية، فضلاً عن سعينا لإعمال تحليل نفسي لأحوال الذات في شعره تَمَثُّلاً لاغتراباته النفسية ودورها في تأسيس بناء درامي في شعره، كذلك سعينا إلى تلمّس آثار مادية اللغة لديه والأداءات السيميولوجية في قصائده ودورها في بث الدلالات، كما عملنا على تتبع حركة الضمائر في شعره اجتلاءً لحالة الذات وموقفها الوجودي.



المبحث الأول
الاغتراب في المكان الأول (العراق)





تـوطئـة

شهدت تجربة الشاعر سعدي يوسف في مكانه الأول، وطنه، العراق، تجليات عدة وأشكالاً متنوعة من «الاغتراب»؛ فقد نما سعدي يوسف في فترة تموج فيها بلاده، العراق، والإقليم العربي بالتحوّلات السياسية والاجتماعية الكبرى خصوصًا في عقدي الأربعينات والخمسينات من القرن العشرين، فترة المد الثوري بكثير من البلدان العربية واكتساح الموجة الشيوعية التي شكَّلت الوعي الجمعي لكثير من مثقفي العراق والعالم العربي في حقبة النهضة الكبرى في الثلث الثاني من القرن العشرين.

ولئن كانت الأيديولجية الشيوعية والفكر الماركسي تقوم على مقولات هيجل وكارل ماركس ولوكاتش وغيرهم باغتراب الإنسان واستلابه خاصة في المجتمع الرأسمالي، بالتوازي مع تبني فنون «الحداثة» التي صارت موجة فنية وتيارًا جماليًّا سائدًا في العراق والوطن العربي لفكرة الاغتراب أيضًا، ومع صعود تيار الذاتية وإعلاء النزعة الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر لا سيما الفلسفة الوجودية، فينتج مع القول بذاتية الفرد وفردانيته قول آخر لازم عنه باغتراب الذات الحتمي في تفاعلها الاجتماعي- فإنّ الاغتراب صار ملمحًا بارزًا في شعر سعدي يوسف وغيره من شعراء العراق وفنانيها في تلك الانعطافة التاريخية التي مهدت لثورة تموز ١٩٥٨ بالعراق، وما بعدها بمحاولة النظام تضيق الخناق على الفكر الشيوعي لا سيما في فترة الستينات والسبعينات من القرن العشرين الذي آل إلى نفي الشاعر سعدي يوسف عن وطنه.

يحفل الخطاب الشعري لسعدي يوسف، الشيوعي الأخير، حسبما يلقِّب نفسه، تأكيدًا على استمساكه بالشيوعية ورهانه عليها خيارًا أيديولجيًّا بالكثير من أفكار الماركسية كـ«الصراع الطبقي» ومأساة البروليتاريا، الطبقة العاملة، مع التنديد بالظلم الاجتماعي وغياب العدالة الاجتماعية التي تفتت المجتمع، وهو ما يجعل الاغتراب تجليًّا بارزًا في خطابه الشعري المؤدلج والمعاين علاقته بمكانه الأول، العراق.

غير أنّ تبني اليساريين من مثقفي العراق والوطن العربي الأيديولوجية الشيوعية والفكر الماركسي خصوصًا في فترة الحرب الباردة في الحقبة مابعد الكولونيالية في أعقاب الحرب العالمية الثانية قد أوقعهم في فخ المغالاة بالتغني بيوتوبية هذه الأيديولجية والاستدراج في لعبة الصراع القطبي العالمي إبان الحرب الباردة بين المعسكرين الغربي، الرأسمالي، والشرقي، الاشتراكي، ما أوقعهم في نوع من «الانسحاق الأيديولجي»، بتنامي انتماء آخر مواز لانتماءاتهم القومية والوطنية نحو المركز القطبي السوفييتي، معقل الفكر الشيوعي، ودول الكتلة الشرقية، مما جعل مثقفي اليسار العربي يغتربون عن مكانهم الأول، وينفصلون- بغير قصد- عن وطنهم بانسحاقهم الأيديولوجي وانتمائهم المُبالغ للمركز القطبي الكوني للمعسكر الشرقي الشيوعي.

١-١- الاغتراب الاجتماعي

لئن كانت الذات الإنسانية، أيُّ ذات، كائنًا اجتماعيًّا، برغم فرديتها، في حين أنَّ الذات، الفرد، لا تعيش إلا في جماعة ينتمي الفرد إليها، أو في عدد من الجماعات ينتسب إليها بالتوازي- فإنّ المجتمع هو مجال تحقق الذات، توافقها أو اغترابها، انتمائها أو لاانتمائها.

وإذا كان المجتمع/ الدولة كنظام يقوم- كما في نظرية العقد الاجتماعي- على تنازل الفرد عن حريته وسعادته، أو لنقل عدم تمتعه بهما مطلقًا في سبيل الحصول على الأمان والنظام تحت مظلة الدولة وفي إهاب المجتمع ونظام العقد الاجتماعي القائم بين الفرد والدولة التي يمثِّلها الحاكم- فإنّ الفرد في ظل عدم التحقق الكامل للعدالة المطلقة قد يشعر بنوع من الاغتراب نظرًا لافتقاده التحقق المطلق لحريته، فقد «اعتبر كُلٌّ من توماس هوبز وجون لوك أنّ الإنسان تخلّى تاريخيًّا عن «حقه الطبيعي» بالعيش الحرّ من أجل انتقال السيادة منه إلى المجتمع السياسي أو الدولة. وتكلّم جون جاك روسو عن تنكّر الإنسان لذاته بتسليمه سيادته في الحياة الطبيعية معتبراً أنّ مثل هذا النوع من الاغتراب أمر عبثي وبلا معنى إن لم تنتقل السيادة إلى المجتمع نفسه»[1]. لذا يبقى الفرد في ظلّ التعاقد الاجتماعي في حالة اغتراب إزاء المجتمع، وفقدان توافق، أو عدم اكتمال التوافق مع اللاأنا.

١- حليم بركات، **الاغتراب في الثقافة العربية: متاهات الإنسان بين الحلم والواقع**، (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، أيلول/ سبتمبر ٢٠٠٧)، ص٣٧.

وفي تفاعل الشاعر، كمثقف، مع مجتمعه، واحتكاكه به، رغم تطبيعه الاجتماعي، وتطبُّعه بأيديولوجيات المجتمع الذي ينتمي إليه، وبرغم انتمائه إلى الشخصية الجمعية كأحد أعضائها، إلا أنّ دور الشاعر باعتباره مثقفًا، لا ينحسر عند الدوران السلس في فلك الوعي الجمعي أو التسليم بالأيديولوجيات والأوضاع القائمة، فالشاعر، المثقف، عليه أن يكون مثقفًا عضويًّا، ساعيًّا إلى إعادة تشكيل الوعي الاجتماعي وصياغة أيديولوجيات الجماعة، لذا يكون شديد الحساسية، إزاء الجماعة، وكذا ذاته، دائم الشعور بنقص ما، عوز يبحث عن إشباعه، اغتراب ينشد توافقًا يظل دائمًا كحلم مُرجَأ، قلق مستمر، بحث دائم عن يوتوبيا مفقودة.

وهناك تمظهرات عدة لحالة الاغتراب الاجتماعي التي تتمرأى في وعي الذات في شعر سعدي يوسف:

١-١-١-الاغتراب الأسري والعائلي

تُعتبَر الأسرة أو العائلة هي الجماعة النواة التي ينتمي الفرد إليها، والتي تُشكِّل النواة الأولى للمجتمع، ورغم أنّ الأسرة هي الجماعة أو المؤسسة الاجتماعية التي تتولى تنشئة الفرد وتضطلع بواجب تكوينه وتنهض بدور تشكيل وعيه وصياغة وجدانه حيث «تشكّل العائلة نواة التنظيم الاجتماعي والنشاطات الاقتصادية في المجتمع العربي القديم والحديث»[٢]، فإنّ علاقة الفرد بالأسرة تشهد نوبات من المدِّ والجزر، تجاذبات وتوترات، في ظلِّ صدام مُحتَمَل قد ينشب بين الفرد والعائلة إزاء ما تَفرضه «العائلة» كنظام اجتماعي من سُلطة بطريركية قد ينوء الفرد بحمل أثقالها، فيتمردَ عليها. ومن ناحية أخرى فالعائلة أو الأسرة تُشكِّل مركز استقطاب لمنتميات الأفراد في المجتمع العربي في ظل روح عشائرية وانتماء قبلي يسكن تحت جلد الانتماء القومي.

ومن مظاهر الاغتراب انبتات الفرد عن أسرته وابتعاده عنها صغيراً، فيقول سعدي في قصيدة بعنوان «النعاس»:

ما الذي جاء بي؟

كيف ألقيت نفسي بهذي البلاد

دائرا في شوارعها

ذاهلا في الحدائق

مستسلما للنعاس

٢- حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية: متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، مرجع سابق، ص٦٩.

ماالذي جاء بي؟
إن أهلي بعيدونَ
لايعرفونَ
فإن عرفوا ... هل تراهم يمدون الحبلَ؟
قد يَصعبُ الأمر
غادرتهم في الطفولة
والناسُ ينسونَ..
حتى أنا لست أذكرُ أهلي.
ولكن هذا النعاس المعتّقَ
إن طالَ يقتلني
كيف أنجو إذن؟
إنني، في الأقل، أُحسُ بهذا النعاس[٣].

في تلك القصيدة التي يوقعها سعدي بـ(باتنة، ١٩٨٠/٣/٢٦) تفقد الذات مبررات وجودها بمكان آخر، واغترابها عن مكانها الأول (ما الذي جاء بي؟)، وكأنّ الذات في شبه غيبوبة، حالة نعاس، وعي مفارق يقظته، غير أنّ الذي يفاقم شعور الذات الاغترابي ابتعادها عن الأهل ومغادرتهم في الطفولة، وهو ما يجعل شعور الذات بالفقد والاغتراب مكونًا راسخًا في الشخصية منذ عهد حداثتها، وهو ما يشكك الذات في إمكانية العودة للأهل وترحيبهم بها.

وتلعب البنية الصوتية التقفوية باعتبارها تمثيلاً لمادية اللغة كأداة تعبير ثقافية دورًا في تسييج الأسطر الشعرية عبر التواشج القافوي بصوت (النون) كما في بعض الكلمات في خواتيم بعض الأسطر الشعرية مثل (بعيدونَ- لا يعرفونَ- ينسون) لبيان علاقة البعد عن الأهل بعدم معرفتهم بمعاناة الذات الاغترابية بل ونسيانهم الذات، كما يعمل حرف (الواو) كإسناد بدوره على الإسماع كحرف مدّ على تجسيد إحساس الذات العميق وشعورها المتمادي بالنأي عن الأهل في مغتربها ونسيان الأهل لها.

وإذا كان الكتاب/ النص- بحسب ميشال فوكو- «يدخل في منظومة من الإرجاعات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى. إنّه عقدة في شبكة... ليس هو فقط الموجودة التي

٣- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثاني**: ديوان **من يعرف الوردة** (١٩٨١)، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٥٥.

نمسكها بين يدينا... وحدته متغيرة ونسبية»[٤]– في إشارة لعلاقات النص وتناصه مع نصوص أخرى فيما يُعرَف بـ«النص الغائب»، حيث «يتكشف بوضوح في كتابات نقاد ما بعد البنيوية المدى الذي تعول به طروحاتهم لمفهوم الغياب على مفهوم اللاوعي في النص؛ سواء كان اللاوعي الثقافي (دريدا، ألتوسير، فوكو) أو اللاوعي الفردي (جاك لاكان) أو اللاوعي الأيديولوجي (ماشري، إيجلتون) أو حتى اللاوعي النصي (بارت)»[٥]– فإنّ صورة كـ(**هل تراهم يمدون الحبلَ؟**) تبدو مُستلّة من نسيج قرآني، فثمة عديد من الآيات القرآنية التي يبدو فيها «الحبل» كأداة وصل مثل: ﴿**واعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا**﴾، وكذا في: ﴿**ونحن أقرب إليه من حبل الوريد**﴾، وفي غير موضع آخر. فالحبل «علامة» تحيل على معنى أداة الصلة بين طرفين يكون أحدهما (ملاذاً وربُما سبب حياة) للآخر، فـ«حبل الله» هو دين الله وتعاليمه، و«حبل الوريد» هو صلة الجسد الإنساني والقلب بالدم الذي هو وقود الحياة ومُشغِّلها في الجسد البشري، وهنا يرى الشاعر صلات الأهل/ الأسرة «الحبل» الذي يُمكن أن ينتشله من غربته وينتزعه من اغترابه. لذا، فتفكير الذات الشاعرة في الأسرة ملاذًا من وحشة اغترابها رُبَمَا ينبع من وعي ثقافي جمعي يرى أو يترسخ فيه الاعتقاد الذي يؤمن بأنّ الأسرة هي المؤسسة الاجتماعية التي توفِّر للفرد الحماية والرعاية الاجتماعية والنَفسية بعد أن تُوصد الأبواب في وجهه.

ولكن هل يخرج وعي الشاعر ورهانه على الأسرة أو إحساسه باحتياجه للأسرة من أعطاف وعي مثيولوجي لما شاع لا سيما في المشرق العربي بشكلٍ خاص من الإيمان بأسطورة «الابن الضال»، ذلك المثَل الذي ضربه السيد المسيح باستخدام الأسرة كحد أمثولي لحضن الرعاية والملاذ الأخير الذي يعود إليه الإنسان بعد طول شتاته وتبعثره في التيه؟

وإذا كان النص، أيُّ نص، يُحتمل أن يكون ضمن نسيجه خيوطٌ نصوص أخرى أو أن يرفد خطابه من أكثر من منبع (نص) آخر. والنص– بتعبير دريدا عن مفهوم عملية التناص– «لم يعد يمكن تصوره «جثة كتابة منتهية، أو مضمون محبوس فى كتاب أو على حواشيه، بل شبكة تفاضلية، قماش من بقايا تشير بلا نهاية إلى شيء غير ذاته،

٤– دانيال تشاندلر، **أسس السيميائية**، ترجمة: طلال وهبه، (بيروت، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى ٢٠٠٨)، ص٣٣٨، نقلاً عن:

Michel Focucault, The Archaeology of Knowledge, translated from the French by A. M. Sheridan Smith (London: Tavistock Publications, 1974), p.23.

٥– سيد عبد الله، «استراتيجية الغياب في شعر سعدي يوسف: مدخل تناصي»، مجلة **ألف**، العدد ٢١، (الجامعة الأمريكية، القاهرة، ٢٠٠١)، ص٨٩.

لبقايا تفاضلية أخرى»»[٦]، لذا يكون النص كتابة أثر، تحضر فيه آثار نصوص أخرى. وإذا كان الصوت الشعري يرى الأهل ملاذاً مما وصفه بـ«**النعاس المعتَّق**» وأثره القاتل، أي ملجأ الذات في غيبوبتها الاغترابية، فتبدو هذه الاستعارة آتية من ذاكرة ثقافية ووعي جمالي متأثر بمقولات تراثية؛ إذ تلازم صفة «المعتّق» موصوف الخمر في الشعر العربي القديم، ثم آل التركيب المزجي «الخمر المعتق» في بعض الأحيان إلى استعارة عن كل ما هو قديم، فيقول أبو نواس، أبرز شعراء العربية خوضًا في غرض «الخمريات»:

سلسالة الطعم، إسفنط، معتَّقة

بشربها قيم الحانوت أوصاني

لذا، فالخمر، منذ الشعر العربي القديم، نجدها «ذات دلالة رمزية ثقافية وأسطورية بل أنثروبولوجية جامعة»[٧]، ومن أبرز ما يلتصق صفةً بالخمر هي القدم والعتق، لدرجة أنّه- أحيانًا- يبلغ وصف الخمر في عتقها وقدمها درجة من المبالغَة الفنية والمجازية تصل بها حد الأزلية، كما في قول أبي نواس:

اسقـــنيـها سُـــلافـة　　　سـبـقـت خـلـق آدما

فهي كانت ولم يكـــن　　　ما خــلا الأرض والسما

رأت الدهـــر نـاشـئـا　　　وكـبـيـرا مُـــهـرمـا

أما امرؤ القيس فيصف الأنف في غرض الغزل بالخمر المُعتّق:

أنفٍ كلون دم الغزال معتّق

من خمرِ عانة أو كرم شبَامِ

كذا فقد تجاوز الخمر في الذاكرة الثقافية وديوان الشعر العربي والثقافة الإسلامية مدلوله المباشر كشراب مصنوع من الكرم إلى كونه رمزًا صوفيًّا للانتشاء والمحبة الإلهية إضافة لكونه وسيلة ورمزًا غنوصيًّا، فيقول حافظ الشيرازي:

وماذا يحدث وماذا يضيرك؟! لو أنني شربت معك بضع أقداح من الشراب المعتق؟!

فكأنّ الشعور بالنعاس الذي يداخل الذات الشاعرة كخمر يخرجها من وعيها اليقظان ويُدخلها في غيبوبة، وكأنّ اغتراب الذات الراهن في مكانها الآخر يكتنفه شعور آخر مُحبَط باَستحالة الفكاك منه أو صعوبة استعادة الذات سلامها وتوافقها النفسي والاجتماعي نتيجة فقدها الأسرة كمؤسسة اجتماعية وانبتات صلتها بالأهل كحصن تلوذ به وتعود إليه بعد شتات طويل واغتراب متفاقم.

٦- نيكولاس رويل، **ألوان من التفكيكية**، ترجمة: عبد الوهاب علوب، (المركز القومي للترجمة، العدد٢٤٢١، ٢٠١٤)، ص٣٢٨.

٧- محمد عجينة، **حفريات في الأدب والأساطير**، (تونس، دار المعرفة للنشر، ٢٠٠٦)، ص١٨٤.

١-١-٢- فقدان البيت

لئن كان البيت بالنسبة إلى الذات هو عالمها المكاني الخاص، وكونها الحميم، ومكان الاستقرار والملاذ للسكنى والراحة، فإنّ البيت هو فضاء الخصوصية بالنسبة للذات، حضن الأنا في استقلالها عن الآخر، مركز الذات إزاء العالم.

والبيت يمُثِّل الفضاء المكاني التي تتمرأى عبره الذات بتجلياتها المتمايزة كما في قصيدة سعدي يوسف «الأخضر بن يوسف ومشاغله»:

نبي يقاسمني شقتي
يسكن الغرفة المستطيلة
وكل صباح يشاركني قهوتي بالحليب وسر الليالي الطويلة
وحين يجالسني، وهو يبحث عن موضع الكوب في المائده.
- وكانت فرنسية من زجاج ومعدن-
أرى حول عينيه دائرتين من الزرقة الكامده
وكانت ملابسنا في الخزانة واحدة:
كان يلبس يوما قميصي
وألبس يوما قميصه،
ولكنه حين يحتدّ
يرفض أن يرتدي غير برنسه الصوف،
يرفضني دفعة واحده[٨] .

كما يبدو من الفضاء المكاني لتلك القصيدة، البيت/ الشقة (شقتي)، باعتبار أنّه مسكن الذات الخاص ومأواها ومختلى الذات بنفسها فهو مجلى لتَمظهرات الذات وتجلياتها ومسرح لانشطاراتها وظهور «القرين» أو الذات الأخرى، وانبثاق الذات الظلّية، الذات النبوية التي تشارك الذات الشاعرة زمكاناتها (الغرفة المستطيلهْ/ كلَّ صباح- الليالي الطويلهْ) وأشياءها كالملابس.

ويأتي الحضور الظلّي أو تجلي القرين تفعيلاً لما يسميه **كمال أبو ديب** بـ«لغة الغياب» حيث «يمكن القول إنّ لغة الغياب تكون ماثلة في موضوع النص الشعري

٨- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول:** ديوان **الأخضر بن يوسف ومشاغله (١٩٧٢)**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص١٤٦.

نفسه. وأكثر نماذج هذا النمط أهمية وبروزاً مفهوم «الظل» في القصيدة التي يغلب أن يكون «الشخص الآخر» أو «الشخص الخفي» أو «الظل الخفي» الذي يتماشى مع «الشيء» ويلازمه، ويعيش معه، أو يلازم «الذات» ويتحرك معها ويحيا حياتها»[٩]، حيث تعمل لغة الغياب على تحويل الانتباه عن المُدرَك/ الموضوع بتسليط الأضواء على قرينه وتناول شبحه الظلي.

ولا تكون لغة الغياب كما هو باد- هنا- مجرد تمثيل لحالة تطابق بين الذات وقرينها وتماثل تطابقي بين الأنا وظلها، فبرغم تبادل الأدوار الحادث بين الذات وظلها الآخر النبوي: (**كان يلبس يوما قميصي/ وألبس يوما قميصه**) في نوع من التماهي بين الذاتين حيث نجد أنّ «الأخضر بن يوسف يوجد الأشياء حتى يكسي المعنى بطبيعة الأشياء أو ماهيته وكنهه أو جوهره، ويقوم بعملية الإطلاق للزمكان عن طريق وعي الذات للموضوع والإطلاق للوجود من خلال ما يتقاسمه مع النبي في المكان»[١٠]، فإنّ أحياناً ما تشوب علاقة الذات بآخرها القرين نوعٌ من التوتر واحتدام الصراع بين الذاتين: (**ولكنه حين يحتدّ/ يرفض أن يرتدي غير برنسه الصوف،/ يرفضني دفعة واحده**) في تمثيل لتذبذبات الإيقاع النفسي للذات في انشطارها بين أناها وظلها القرين بما يؤجج توتراً دراميًّا في علاقة الذات بظلها، أناها الأخرى، والبرنس الصوف هو «رمز التجذّر في الموقف ورفض المساومة»[١١]، في إشارة لرسوخ موقف «الأخضر بن يوسف»، الذات القرين أو الأنا الأعلى.

لذا «تتكوّن لغة الغياب في مثل هذه الحالة من تجسيد النص الشعري لهذه المسافة الغائبة- الخفية بين الشيء وظله، أو الذات والشخص الآخر، أو من تركيز النص على الآخر- الظل، بدلاً من الشيء أو الذات نفسها. ومثل هذا التركيز أحد أنهاج «الانزياح التصويري»»[١٢]، في لعبة استبدالية.

ويبدو انشطار الذات لدى سعدي يوسف، كما في تمثيلها القناعي أو غيره من التمثيلات تمظهُّراً لفكرة «الوعي الشقي» أو «الوعي التعس» الذي يتبدى في «الوعي عند من يأخذ بمذهب الشك الفلسفي بأنّه وعي منقسم على نفسه، أو أنّ صاحبه كائن

٩- كمال أبو ديب، «لغة الغياب في قصيدة الحداثة»، مجلة **فصول**، المجلد الثامن، العددان الثالث والرابع، (ديسمبر ١٩٨٩)، ص٧٩.

١٠- علاء هاشم مناف، **اللامنتمي في أغاني مهيار الدمشقي**، (التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠١٠)، ص٢٧.

١١- فتحي النصري، **صور التخييل في الشعر العربي الحديث: بحث في الإليغوريا**، (التنوير للطباعة والنشر، بيروت- القاهرة- تونس، الطبعة الأولى ٢٠١٣)، ص١٢٢.

١٢- كمال أبو ديب، «لغة الغياب في قصيدة الحداثة»، مجلة **فصول**، مرجع سابق، ص٧٩.

مزدوج متناقض، إذ أصيب بالاغتراب عن ذاته، بعد أن أُحبطت تطلُّعاته إلى الانتماء إلى العالم»[١٣]، فالذات في وعيها الشقي، عبر تمَثُّلها وجودَها القناعي، تُدرِك نفسها، في حضورها المنشطر، بوصفها موضوعًا.

فنجد أنّ «القناع- لذلك- وسيط، يتيح للشاعر أن يتأمل- من خلاله- ذاته في علاقاتها بالعالم، فيُبطئ القناع من إيقاع التدفق الآلي لانفعالات الشاعر. ويُساهم في تحويلها إلى رمز له وجوده المستقل. ثم يعود القناع- من ناحية ثانية- فيُبطئ من إيقاع التقاء القارئ بصوت الشاعر؛ إذ لن يصل الصوت إلى القارئ مباشرة. بل من خلال وسيط متميز... ولكنّ «القناع» ينطوي على مفارقة تحدد طبيعته. إنّه ينطق صوت الشاعر ولا ينطقه في نفس الوقت. ينطق صوت الشاعر لأنّه- أي القناع- شخصية استعارها الشاعر من التاريخ أو الأسطورة. ليتلفظ بها ما يريد. ولكنّ القناع- في نفس الوقت- لا ينطق صوت الشاعر؛ ذلك لأنّ ضمير المتكلم الذي ينطق في القناع هو- فيما يُفترض على الأقل- صوت الشخصية التاريخية أو الأسطورية أو المخترعة وليس صوت الشاعر. ومع ذلك فالصوت الذي نسمعه ليس هذا أو ذاك، وإنّما هو صوت مركب من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية معًا»[١٤]، فالقناع هو تراكب صوتي لصوتي الذات وقرينها القناعي.

وأحيانًا ما يكون «القناع»، ظل الشخصية، بديلاً لها عن الوطن المكان الأول، وغيره من الأماكن التي تلجأ الذات إليها، أو بالأحرى هو ملاذ الذات حين تضيق بها الأماكن، فيقول سعدي في قصيدة «حوار مع الأخضر بن يوسف»:

سيدي الأخضرَ المرَّ

يا سيدي يا بنَ يوسفَ

من لي سواك إذا أُغلقتْ حانةٌ بالرباطِ؟

ومن لي سواك إذا أُغلقتْ بالعراقِ النوافذُ؟[١٥].

إذن، فإنّ حضور القرين الظلّي والقناع، الأخضر بن يوسف، بالنسبة إلى الذات، ضروري، وكأنّه مأوى نفسي تلوذ به الذات حين تلفظها الأماكن ويغلق العالم أبوابه في

١٣- محمد عناني، **عن تعريب المصطلح وترجمته في العلوم ودراسات أخرى**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥)، ص٥٥.

١٤- جابر عصفور، «أقنعة الشعر المعاصر: مهيار الدمشقي»، مجلة **فصول**، المجلد الأول، العدد الرابع، ١٩٨١، ص١٢٣.

١٥- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول:** ديوان **الليالي كلها (١٩٧٦)**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٨٢.

وجهها. إذن، فظهور القرين مرتبط أكثر بتمادي إحساس الذات الاغترابي في عالمها.

ويأتي حضور الشاعر كنبي- عند سعدي يوسف- امتدادًا لطرح رومانسي يقدِّم الشاعر- من خلاله- ذاته كمخلص أو كحكيم صاحب رؤية أنفذ للعالم، كما هو الحال في «**النبي**» لجبران خليل جبران، وغير شاعر من شعراء الحداثة العربية كأحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته «لمن نغني»:

كلماتُنا مَصلوبةٌ فوق الورقْ

لمَّا تزل طينًا ضريرًا، ليس في جبينه روحْ

وأنا أريد لها الحياه

وأنا أريد لها الحياة على الشفاه

تمضي بها شفةٌ إلى شفةٍ، فتولد من جديدْ![١٦].

تعمل آلية «الاستدعاء بالدور» على الربط بين صوت الشاعر والمُتَنَاص معه، حيث «تتمثل هذه الآلية في ذكر «الدور» الذي لعبته الشخصية، دون التصريح باسمها داخل النص، حيث يمثّل الدور- المذكور- إشارة تستحضر صورة الشخصية- غير المذكورة- في ذهن المتلقي»[١٧]، لذا ينهض الشاعر- هنا- بدور نبوي، فهو كالمسيح، في التعرّض لفعل الصلب، مع اختلاف طفيف عن قصة الصلب في العقيدة المسيحية، فإذا كان فعل الصلب واقع على الشخصية/ المسيح، فهو يقع- هنا- على السبب/ الكلمات، وسيلة النبوة وأداة الشاعر كما هي أداة النبي، لذا «فمن الممكن ملاحظة، أنّه إذا كانت الشخصيات المستدعاة من خلال آلية العَلَم تعد دوالاً، تنتج دلالتها بالتفاعل مع بنية النص، فإنّه عند استخدام آلية الدور تتحول الأدوار أو الأفعال الدالة إلى دوال، وتتحول الشخصيات المستدعاة إلى مدلولات، في المستوى الأول من الإدراك»[١٨]. وإذا كان نبي سعدي يوسف هو الشطر الآخر للذات أو ظلها القرين، الذي تبرز الصياغة التصويرية تحولات علاقة النبي بذات الشاعر كقرين شبحي لها بين التوافق والتوتر، غير أنّ نبي أحمد عبد المعطي حجازي أو بالأحرى شاعره النبي يخوض صراعًا من أجل «الكلمة»، فالشاعر- النبي/ المسيح يحاول أن يحرر الكلمة المصلوبة على الورق، أي يسعى لتداولية الكلمة وتحويل وجودها من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل والتحقق.

١٦- أحمد عبد المعطي حجازي، **الأعمال الشعرية: ديوان لم يبق إلا الاعتراف**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب- طبعة ٢٠١٤)، ص٢٨٠.

١٧- أحمد مجاهد، **أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧)، ص٨٧.

١٨- أحمد مجاهد، **أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية**، مرجع سابق، ص٨٧.

أما صلاح عبد الصبور فيتلبس قناع الشاعر النبي في عديد من قصائده كما في قصيدة «أقول لكم» التي يستل عنوانها من مقولة المسيح «الأنافورية» «الحق أقول لكم»:

إلىّ، إليّ، يا غرباءُ، يا فقراءُ، يا مرضى
كسيري القلب والأعضاء، قد انزلتُ مائدتي
إليّ، إليّ،
لنَطْعَمَ كِسْرَةً من حكمةِ الأجيالِ مَغْموسَهْ
بطيشِ زماننا الممْراح
نُكسِّرَ، ثم نَشكُرُ قَلْبَنا الهادي
ليرسينا على شطِّ اليَقينِ، فقد أضلَّ العقل مَسرانا
إليّ، إليّ[19].

تتقمص الذات الشاعرة لدى صلاح عبد الصبور قناع المسيح، الذي يكون استدعاؤه التناصي عبر آليتي «الاستدعاء بالدور» كما في إنزال المائدة والدعوة لكسر «الحكمة» كما كسر المسيح الخبز في العشاء الأخير مع تلاميذه، وكذا «الاستدعاء بالقول» حيث تتمثل هذه الآلية «في توظيف الشاعر لقول يتصل بالشخصية (سواء كان صادرًا عنها أو موجهًا إليها) ويصلح للدلالة عليها في آن، بحيث تصبح وظيفة هذا القول وظيفة مزدوجة: التفاعل الحر مع شفرات النص، واستحضار صورة الشخصية في ذهن المتلقي»[20]، فيطل من جيوب النص الخبيئة قول المسيح: **(تعالوا إلي يا جميع المتعبين والثقيلي الأحمال، وأنا أريحكم)**[21]، وقول داود النبي: **(قريب هو الرب من المنكسري القلوب)**[22]، فالشاعر– النبي/ مسيح صلاح عبد الصبور الذي هو كنبي متألِّه يكون هو قائد الجماعة ومُطْعمها الحكمة، غير أنّ تلك الحكمة ليست نابعة من العقل الذي أضل مسرى الذوات، هيَ معرفة أقرب إلى الحدس الصوفي، فالشاعر النبي عند صلاح عبد الصبور الذي يبدو كنبي متألِّه كما هو عند حجازي، مهموم بالجماعة، يوظف الكلمة لخدمتها ومدواة همومها، على عكس نبي سعدي يوسف المنكفئ بالذات على نفسها.

وفي تجلٍّ آخر للنبوة لدى الشاعر صلاح عبد الصبور تكون نبوة الشاعر هي فعل تخارجي كما في قصيدة «من أغاني الخروج»:

١٩- صلاح عبد الصبور، **أقول لكم**، (طبعة دار الشروق، بيروت- القاهرة، ١٩٨١)، ص٨٥.

٢٠- أحمد مجاهد، **أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية**، مرجع سابق، ص١٥٥.

٢١- إنجيل متى، الإصحاح الحادي عشر، آية٢٨.

٢٢- **العهد القديم**، سفر **المزامير**، الإصحاح ٣٤، آية١٨.

أخرج من مدينتي، من موطني القديمْ
مطرَّحًا أثقالَ عيشيَ الأليمْ
فيها، وتحتَ الثوبِ قد حملتُ سرِّي
دفنتهُ ببابها، ثم اشتملتُ بالسماء والنجومْ
(....)
أخرجُ كاليتيمْ
لم أتخيرُّ واحدًا من الصحابْ
لكي يفدِّيني بنفسه، فكلُّ ما أريدُ هو قتلَ نفسيَ الثقيلهْ
ولم أغادرْ في الفراش صاحبي يُضلِّلُ الطلابْ
فليسَ من يَطلُبني سوى «أنا» القديمْ
حجارةً أكونُ لو نظرتُ للوراءْ
حجارةً أصبحُ أو رجومْ[٢٣].

فالشاعر– النبي– هنا– يتلبس قناع «لوط» النبي الذي غادر مدينته الهالكة بفسادها إنقاذًا لنفسه[٢٤]، غير أنّ المدينة المتروكة– هنا– هي الذات، الذات التي تغادر زمكانها القديم، تتخلى عن «أناها» القديم تاركةً ماضيها وزمانها القديم وراءها، ورغم فردانية توجُّه الشاعر النبي– هنا– كما عند سعدي يوسف، غير أنّ الاختلاف كبير بين نبي صلاح عبد الصبور في انشطاره الفردي عن نبي سعدي يوسف الذي يبدو في حالة ثبوتية يأتي بنفس الأفعال سواء في حالة توافق الذات النبوية الظلية مع أنا الشاعر أو في حالة احتدادها عليها وتوتر علاقتها بها، أما عند صلاح عبد الصبور فالشاعر النبي يغادر ماضيه وينسف زمنه السابق فيتخلى عن أناه القديم، تثويرًا للذات وتحديثًا لها.

ولا تتوقف علاقة الشاعر النبي بالزمن لدى صلاح عبد الصبور عند حدِّ ترك الماضي، بل مشارفة القادم كما في قصيدة «يوميات نبي مهزوم» التي يلقيها سعيد الذي يقوم بدور صحافي يلعب دورًا بمسرحية يؤديها هو وزملاؤه في مسرحية «**ليلى والمجنون**»:

«يوميات نبي مهزوم يحمل قلمًا، ينتظر نبيًا
يحملُ سيفًا».
هذي يوميته الأولى

٢٣– صلاح عبد الصبور، **أقول لكم**، (طبعة دار الشروق الخامسة، بيروت– القاهرة، ١٩٨٦)، ص ص٣٩–٤٠.

٢٤– **العهد القديم**، سفر **التكوين**، الإصحاح ١٩.

يأتي من بعدي من يعطي الألفاظ معانيها
يأتي من بعدي من لا يتحدثُ بالأمثالْ
إذ تتأبَّى أجنحةُ الأقوالْ
أن تسكنَ في تابوتِ الرمز الميتْ
يأتي من بعدي مَنْ يبري فاصلة الجملة
يأتي من بعدي من يغمس مداتِ الأحرفِ في النار
يأتي من بعدي من يَنْعَى لي نفسي
يأتي من بعدي من يضع الفأس برأسي
يأتي من بعدي من يتمنطق بالكلمه
ويغني بالسيف[٢٥]**.**

يعود الشاعر- النبي، هنا، عند صلاح عبد الصبور لقيادة الجماعة وتثوير وعيها، ويرتدي الشاعر النبي- هنا- قناع «يوحنا المعمدان» الذي يبشر بنبي قادم أو بشعر نبوي قادم أقوى كما في قول يوحنا المعمدان: **(أنا أعمدكم بماء للتوبة، ولكن الذي يأتي بعدي هو أقوى مني، الذي لست أهلا أن أحمل حذاءه. هو سيعمدكم بالروح القدس ونار)**[٢٦]، في اعتراف ضمني أو تسليم بالهزيمة التي تتمسك الذات معها بأهداب الأمل وتُمنّي نفسها بالنصر حين تتجاوز الكلمة دورها إلى التحريض الثوري بالحث على التغيير بالقوة باستخدام السيف، فطالما كانت ثنائية (الكلمة/ السيف) كخيارين متقابلين- في شعر صلاح عبد الصبور- هاجسًا يؤرق الذات في المفاضلة بينهما إحداثًا للتغيير، والغريب أنّ الشاعر- النبي، هنا، يوازي بين ثورية التغيير بالسيف مع الكلمة، وثورية التغيير الجمالي والتحوّل الفني بتأبي الأقوال عن سكنى «تابوت الرمز الميتْ» في تحريض على إحداث قطيعة فنية مع الرموز التي ماتت بفعل تكرارية استهلاكها. فالشاعر- النبي عند صلاح عبد الصبور كما هو عند أحمد عبد المعطي حجازي يشارف المستقبل ويحلم به، في حين أنّ الشاعر النبي عند سعدي يوسف يؤدي دورًا آليًّا في الزمن، الزمن الذي يبدو منسوخًا لتكراريته، دونما أي تبدي لتطلع نحو المستقبل.

٢٥- صلاح عبد الصبور، **ليلى والمجنون**، (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠)، ص ص٩٨-٩٩.
٢٦- إنجيل متى، الإصحاح الثالث، آية١١.

ومما يبدو من أثاث البيت في قصيدة سعدي يوسف كـ«المائدة» التي «**كانت فرنسية من زجاج ومعدن**» أنّ ثمة نوعًا مما يُمكن أن نسميه الانفصام الثقافي أو الازدواج الثقافي بتعبير «هومي بابا» كمظهر من مظاهر الحياة ما بعد الكولونيالية، إذ «ظهرت إشكالية المثقف أو توتراته بين معاداته الغرب كمستعمر وتطلعه إليه كحضارة، في وقت مبكر في الثقافة العراقية»[٢٧]، حيث إنّ انفصامًا فادحًا ينشأ نتيجة انتماء المثقف للجماهير والطبقات الشعبية وتعبيره عنها في أدبه المُشبَع بنوع من «الالتزام» بقضايا الجماهير والسعي للتعبير عن معاناة الفقراء، في مقابل الحياة الخاصة للمثقف التي يسعى فيها لمشايعة مظاهر الحداثة الحياتية في الغرب، فبرغم أنّ «أكثر المثقفين قد شايعوا الفكر المساواتي، غير أنّ الازدواجية التي يستشعرها المثقف في حياته بين الانتماء إلى الجماهير والانفصال عنها، من بين أهم مظاهر ما سُمي في الفكر الماركسي بتذبذب «البرجوازي الصغير»»[٢٨]، حتى نجد أنّ «الكثير من المثقفين كانوا يعيشون في عالم منقطع عن الناس، الأمر الذي ينمي شعورًا عند المثقف بأنّه يمارس حياته ومتعه ضمن أرستقراطية ثقافية تنقله إلى قلب الحداثة العالمية»[٢٩] وهو ما ينشئ نوعًا من الاغتراب الذي يعيشه المُثقف متذبذبًا بين التعبير عن الجماهير الفقيرة وعيشه حياةً نخبويةً مترفة، وبين لفظ المُثقف الغربَ الرأسمالي ومقته المدَّ الإمبريالي، في مقابل استعماله وسائل الحضارة الغربية المادية وتَنَمُّط حياته بأنماط الحياة الغربية.

وفي حالة إحساس الذات بفقد البيت فإنّ ذلك قد يُمَثِّل ذروة الإحساس بالاغتراب المكاني والاجتماعي، ما يؤجج شعورًا بالشتات والتيه، وفي قصيدة بعنوان «السياج» يقول سعدي يوسف:

بيتُه، كان منكشفًا لغبار الشوارع
كانت حديقتُه- وهي مزهوةٌ بالقرنفلِ أحمرَ-
مفتوحةً للكلابِ
وللحشرات الغريبةِ...
مفتوحة للسنانير ذاتِ المخالبِ،
كانت زهورُ القرنفلِ إذ تتفتّحُ يومينِ-
مائدةً للكلابِ

٢٧- فاطمة المحسن، **تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٥)، ص٤٧.

٢٨- فاطمة المحسن، **تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق**، مرجع سابق، ص١١٦.

٢٩- فاطمة المحسن، **تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق**، مرجع سابق، ص١٠٦.

وللحشرات الغريبةِ
مائدةً للسنانير ذاتِ المخالبِ...
كان غبارُ الشوارعِ يقتحمُ الورق الغضَّ:
مِلحٌ على الزهرِ
مِلحٌ على الشَعرِ
مِلحٌ على قمرٍ يستدير بأثوابهِ
....

....

....
ذات يوم تذكّرَ كيفَ بنى جدُّهُ
المنزلَ العائليّ"[٣٠].

في هذه القصيدة يتوزَّع الفضاء المكاني بين: البيت/ المكان المغلق (الداخل/ المُحدَّد/ المركز)، والشارع/ المكان المفتوح (الخارج/ الممتد)، والحديقة/ المكان البيني المنتمي إلى البيت (الداخل) والمنفتح على الشارع (الخارج). وتبدو الحركة والفعلية في هذه القصيدة من الخارج نحو الداخل، ويبدو البيت وحديقته مقصدًا لغزو الخارج وعرضة للانتهاك. كما تبدو الحديقة فريسة لكائنات الشارع/ الخارج الضالة (الكلاب- الحشرات الغريبة- السنانير ذات المخالب)، كما تبدو أزهار الحديقة (القرنفل الأحمر) بما يرمز له اللون الأحمر من الحياة النابضة- وليمةً لكائنات الخارج.

الغبار قد يرمز للكيان العشوائي، شديد الدقة والتناهي في الصغر، مع امتلاكه فاعلية إفساديّة كبيرة وطاقة تشويهيّة هائلة وقوة تخريبيّة واسعة، والغبار قد يكون رمزًا أيضًا للبداوة والرمال والأتربة التي تأتي بها رياح الخارج الساعية- بهمجيّتها- لزعزعة الثابت وتشويه الجميل، إذن، هو رمز للقبح الذي يجتاح الموجودات ومنها الأشياء الجميلة.

أما المَلح فهو يحمل ازدواجية رمزية، إيجابية وسلبية؛ إذ يكون استعماله بقدر مناسب وطفيف مُقوِّمًا لطعم المأكولات ومذاقها، وفي المقابل فإنّ تجاوز الملح حدّه المعقول ونسبته المقبولة يؤدي إلى إفساد الأشياء، غير أنّ الإحساس- هنا- بطغيان الملح على الأشياء والموجودات (الزهر- الشَعر- قمر يستدير بأثوابه) يجعل هذا الملحَ مَفسَدةً ومهلكةً للأشياء، غير أنّ هذا الملح يبدو- هنا- موضوعًا مجازيًّا، قد يُجسِّد

٣٠- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول:** ديوان **الساعة الأخيرة**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص ص٥١-٥٢.

إحساسًا عدميًّا يخامر الذات بخراب الأشياء وفسادها. وهنا تتكشف لنا مفارقة العنوان (السياج) الذي يحمل معنى الغياب أو فقد الفاعلية، فثمة اختراق لكيان البيت، وكأنّ لا وجود لهذا السياج.

ولما كان للتشكيل الكاليغرافي (السواد الكتابي في البنية الخطية للنص إزاء البياض والفراغ) والنسق الكونكريتي دورٌ ميتالغويٌّ في إنتاج دلالات النص، فإنّ الأسطر الثلاثة المنقوطة (الفارغة من الكلام اللغوي الكتابي) التي تقطع النص الكتابي وتقتحمه بعد تكرار (ملح) في مستهل ثلاثة أسطر بما يعكس كثافة حضور الملح وتوزعه المقتحم عديدًا من الأشياء والجهات، تلك الأسطر المنقوطة التي يأتي بعدها سطران شعريّان مختتمًا للقصيدة، قد تُمثِّل، سيميولوجيًّا، للفاصل البرزخي والبرهة الزمنية التي تنتقل عبرها الذات خارجة من زمكان محايث وآني، ومُستَعيدةً زمكان مفارق، بفعل ذاكراتي استرجاعي، حيث المنزل العائلي الذي بناه الجد، وهذه الارتدادة الزمكانية تحمل انتماء الذات لإرث الأجداد، في الوقت الذي تحمل فيه نوعًا من الرثاء للبيت/ المنزل في وجوده الزمكاني المحايث لما يكتنفه من عبث قوى خارجية وإفسادها له.

ولئن كان الفنُّ عمومًا والأدبُ بخاصة تمثيلاً جماليًّا للواقع ببناه الثقافية المتمثلة في أيديولوجياته ونظمه الاجتماعية وأنساقه المعيشية، فيُبرز لنا هذا النص النموذج الطبوغرافي والهيئة التكوينية للبيت في العراق- على الأقل حتى الثلث الثاني من القرن العشرين- الذي يشمل الحديقة كجزء منه، ويعود هذا الملمح المعماري رُبما إلى العصر العباسي، حيث اهتم الخلفاء العباسيّون بالحدائق وصارت جزءًا من الدور، تحيط بها وتكتنفها، لتكون الحديقة المنتمية للبيت مظهرًا لتجذُّر الشخصية الثقافية العراقية في فضاء تاريخي والانتماء لأصولها التراثية، كذلك فإنّ الحديقة في الوعي الجمعي المثيولوجي والمعتقد الأسطوري هي رمز للجنة الأولى والفردوس المفقود والمنشود، لتبدو «وسمًا على عالم ما- في زمن ومكان ما- بهي الملامح، مراوغ الحضور»[٣١]. كذا فالحديقة- في اللاوعي الثقافي- هي رمز صوفي، فنجد «عند جلال الدين الرومي الحديقة مفعمة بالحياة، وهو يحلم بحديقة ليست السماء سوى ورقة منها، ورغم ذلك، فإنَ حديقة الأرض هي على الأقل انعكاسٌ ضئيل لهذه الحديقة غَير المخلوقة»[٣٢]. لذا تكون «الحديقة» كعلامة مزدوجة الدال، لتجمع بين دالٍ مادي وآخر رمزي مفارق.

٣١- حسين حمودة، **في غياب الحديقة: حول متصل الزمان/ المكان في روايات نجيب محفوظ**، (مصر، مكتبة مدبولي، ٢٠٠٧)، ص١٨٨.

٣٢- أنّيماري شيمل، **الشمس المنتصرة: دراسة آثار الشاعر الإسلامي الكبير جلال الدين الرومي**، ترجمة عن الإنكليزية: عيسى على العاكوب، (طهران، مؤسسة الطباعة والنشر، وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، الطبعة الأولى: ١٣٧٩ش، ١٤٢١ق)، ص١٥٦.

ولا يكتفي الشاعر برثاء البيت الشخصي، إنما قد يتجاوز ذلك بمرثية لبيوت الجماعة، كما في مقطع بعنوان «المساء» من قصيدة «من «باب الشيخ»»:

- المساء

بيوت باب الشيخِ حين يزهر المساءْ
تخبو، كما تخبو بحيراتُ الندى في الماءْ
ويشرب الليل جداولاً سوداءْ
رائحة الصابون فيها، والأسى والداء
بيوتُ بابِ الشيخْ
مدينةٌ منسيةٌ، في عالمٍ وضّاءْ
سفينةٌ في الوحلْ...
حديقةٌ شوكيةٌ أزهارُها صفراءْ[٣٣].

يستدعي سعدي يوسف محلة «باب الشيخ» تلك المحلة العريقة التي كانت قديمًا مسكن رجال القضاء والفكر والثقافة ثم أمست حي الفقراء ببغداد، ويستحضر بيوتها ساعة المساء، وقد خيم عليها الظلام وكساها السواد في مقابل «عالم وضّاء». فيصوِّر الشاعر سكون البيوت وجمودها في المساء بخبو الندى وسكونه في تشبيه يبرز ضعف هذه البيوت ووهنها ورقة حالها، غير أنّ طرف التشبيه المحال إليه (المشبَّه به) في هذه الصورة: (**كما تخبو بحيراتُ الندى في الماءْ**) جعل النظير الاستعاري والمعادل المجازي للبيوت (بحيرات الندى) وهو ما لا يتناسب مع مفهوم الندى برهافته وخفته، كما أنّ الشاعر جعل الماء هو الذي يحتوي البحيرات، فيكون الماء حاويًا والبحيرات محتوى ما أحدث خللاً في منطقية تركيب الصورة، فكأنّ حرص الشاعر على بناه العروضية والقافوية قد أفضى به إلى تصدّع أبنيته المنطقية وشروخ في معانيه.

ولئن كانت علاقة الشاعر في نصه بمعاملي «القافية» وغيرها من عناصر البنية الموسيقية في الشعر، إزاء المعنى والبنية الدلالية من أبرز شواغل شعر الحداثة وقضاياه، إذ جنح شعر الحداثة على تقديم الدلالة والمعنى على القافية والموسيقى والوزن، فقد «كان ڤاليري يأخذ على بودلير دفنَه «خادمته ذات القلب الكبير» تحت مَرجٍ وضيع للمناسبة بين كلمتي pelouse وjalouse في التقفية، مقدمًا بذلك «القافية

٣٣- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول:** ديوان **النجم والرماد (١٩٦٠)**، مصدر سابق، ص٤٨٩.

على العقل»»[٣٤]، فلقد سعت الحداثة الشعرية إلى التخلص من رتابة الوزن المتمثل في الشعر العمودي ذي التماثل التفعيلي والتكرار الصوتي الصارم البادي في تكرارية نفس التفاعيل في كل أبيات القصيدة، كذا فقد سعت قصيدة «التفعيلة» الجديدة كملمح جمالي من معالم الحداثة الفنية إلى التخفف من حدة التقفية وتكراريتها إفساحًا الطريق أمام المعنى.

وإذا وجدنا «التعريف المشهور الذي وضعه ڤالتر بنيامين (Benjamin) للفرق بين المبادئ الجمالية للفاشية والمبادئ الجمالية للشيوعية- أي قوله إن الفاشية تفسر السياسة تفسيرًا جماليًّا والشيوعية تفسر علم الجمال تفسيرًا سياسيًّا»[٣٥]، فعلينا أن نتابع مدى تناسب الرؤية الفنية إزاء مدى تثوير الفنان لعمله الجمالي والكاتب المبدع لنصه مع الأيديولوجيا الثورية التي يدعو لها، وإذا رأينا أدورنو يقول بـ«المذهب الجمالي للسلبية المحتومة، وهو المذهب الذي يرفض أي تظاهر بأنّ مداهنات الشعر الغنائي، أو جَرْسَ الألفاظ أو الانغلاق الأدبي المتناغم يمكن أن يكون غير أيديولوجي. وهو يقول لنا بعبارة صريحة «إنّ الثقافة التقليدية المحايدة والجاهزة قد أصبحت اليوم لا قيمة لها»»[٣٦]. فلا بدّ إذن من ثورة تجريبية في الأساليب الجمالية المعبِّرة عن أيديولوجيات الثورة الاجتماعية والسياسية.

ورغم ماركسيته وأيديولوجيته الشيوعية فإنّ سعدي يوسف لا يبدو- على الأقل في المرحلة الخمسينية والستينية من شعره- مشايعًا للرؤية الماركسية والأيديولوجية الشيوعية التي تتبنى منظورًا تثويريًّا في الفن يواكب ما تنشده من ثورة سياسية واجتماعية، وإذا كان كارل ماركس قد دفع بأنّه «لا يمكن لثورة قرننا الاجتماعية أن تستمد شعرها من الماضي، وإنّما من المستقبل فقط. لا يمكن أن تبدأ بنفسها، قبل أن تتخلّص من الأوهام المتعلقة بالماضي. احتاجت الثورات السّابقة إلى ذكريات تاريخ العالم الماضي، لكي تحجب عن نفسها محتواها الخاص عينه. أمّا ثورة قرننا، فعليها أنْ تدع الموتى يدفنون موتاهم، لكي تبلغ محتواها الخاص بها. في السّابق، كانت الجملة تتعدّى المحتوى. أما الآن فإنّ المحتوى هو الذي يتعدى الجملة»[٣٧]، فإنّ سعدي يوسف يبدو- على

٣٤- جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، (المغرب، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية ٢٠١٤)، ص١٣.

٣٥- ريتشارد وولين، **مقولات النقد الثقافي: مدرسة فرانكفورت، الوجودية، ما بعد البنيوية**، ترجمة: محمد عناني، (المركز القومي للترجمة، العدد ٢٦٦٤، ٢٠١٦)، ص١٢.

٣٦- ريتشارد وولين، **مقولات النقد الثقافي: مدرسة فرانكفورت، الوجودية، ما بعد البنيوية**، مرجع سابق، ص١٣.

٣٧- **النضال ضد عبادة الماضي: الاتجاهات الطليعية الروسية (١٩١٠- ١٩٣٠)**، إعداد وترجمة: عبد القادر الجنابي، (المركز القومي للترجمة، العدد٢٦٧٧، ٢٠١٥)، ص٧.

صعيد فني- على نحو أو آخر- أسيراً لتقاليد الماضي الجمالية، إذ لم يستطع أن يتخلص بسهولة من عوائق التقاليد الكلاسيكية الراسخة في كتابة الشعر التي تُقدِّم الجملة على المحتوى، وتعني بتسييج السطر الشعري قافويًّا أكثر من عنايتها بإفساح الطريق أمام الدلالة لتنساب دون حوائل أو قيود.

وإذا كانت الماركسية والنظرية الواقعية الاشتراكية في الفن لا تقول بحتمية التغيير الفني مصاحبةً للتغيُّرات الاجتماعية والأيديولوجية، فقد يحمل عصرٌ ما أو حقبة ما بعض سمات وآثار حقبة سابقة عليها باعتبار أنَّ «الأفكار ليست هي التي تولِّد أفكارًا أخرى وليست الأشكال الفنية هي التي تخلق أشكالاً جديدة. ولكن تغييرات الظروف الواقعية للإنسان هي التي تحدد أيضًا تصوراته الفلسفية وتمثيلاته الفنية. وهذا لا يعني قطع كل علاقة بين الظاهرة الثقافية لفترة ما وبين تلك التي تنتمي إلى الفترة السابقة عليها أو اللاحقة لها. فالثابت أنّ بعض الخصائص تنتقل من مرحلة إلى أخرى»[٣٨]- فإنّ سعدي يوسف، في مرحلته الفنية الأولى الخمسينية والستينية، يبدو متأخرًا عن اللحاق بالتيارات الطليعية في الشعر العراقي.

ولئن كانت «طرق التعبير في قصيدة الشعر الحر، كانت نتاج تبدّل صيغ الإدراك في الثقافة العراقية عمومًا وانتقالها إلى أفق يحاول خلخلة الطبيعة الساكنة لأنواعها، وتفكيك أهم مفصل يحقق جمالية تماسكها «القافية»»[٣٩]- فإنّ شعر سعدي يوسف لا سيما في مراحله الأولى الخمسينية والستينية يبدو باعتماده على جهارة الجانب الموسيقي واستمساكه ببذخ تقفوي إنّما يغلِّب- في اتجاه مجاف لروح الحداثة الجمالية- الروح الغنائية والحسّ الكلاسيكي في الشعر على روح التحديث الجمالي التي بدت أكثر تخففًا من عوائق التراث الشعري الكلاسيكي الممعن في العناية بمعطيات البنى الموسقية في الشعر وتقديمها على البنى الدلالية والمعنوية، لذا فقد «تعرّض شعر سعدي يوسف لنقد جيل الستينات العراقي لاعتبارات كثيرة من بينها أنه كان يمثل من حيث المنهج والأسلوب استطرادًا في مسيرة الشعر الحر وليس ثورة عليه. كما أن منطلقات سعدي يوسف الفكرية وهي محركٌ أساس في كل عمله بقيت عند مواقعها الأولى، وبدت كما لو أنّها استمرار أو مراوحة عند المواقع الفكرية التي انطلق منها السياب والبياتي»[٤٠]، وهو ما يجعل سعدي- على الأقل في تلك المرحلة- تابعًا- ولو من حيث الشكل الفني والقالب التعبيري- ليس طليعيًّا مجددًا.

٣٨- صلاح فضل، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، (القاهرة، مؤسسة مختار (دار عالم المعرفة) لنشر وتوزيع الكتاب، طبعة ١٩٩٢)، ص٦٢.

٣٩- فاطمة المحسن، **تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق**، مرجع سابق، ص١٠٦.

٤٠- فاطمة المحسن، **سعدي يوسف: النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث**، (دار المدى، سوريا: دمشق- لبنان: بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠)، ص٧.

وإنّنا لنجد فيلسوفًا، وشاعرًا، قد حمل ألوية التمرد الفلسفي والثورية الفكرية، كنيتشه، يُدرك جيدًا مسألة تردد الشعراء في التخلُّص مما يراه قيودًا شعرية، أي قيود النوع الأدبي؛ فيقول نيتشه: «يتعلَّم المرء تدريجيًّا المشي برشاقة فوق الدروب الضيقة التي تُشكِّل جسور عبور فوق مهاو سحيقة ليعود بغنيمة المرونة القصوى في الحركة، كما يُثبت ذلك تاريخ الموسيقى لكُل المعاصرين. يمُكننا أن نرى هنا كيف تشرع القيود في الارتخاء شيئًا فشيئًا، كي تبدو بالنهاية، ظاهرًا كما لو أنّه قد تمّ التخلُّص منها كليًّا: هذا الظاهر هو النتيجة القصوى للتطوُّر الضروري في الفن. لكن الشعر الحديث لم يشهد مثل هذا التخلص التدريجي الموفَّق من القيود التي فرضها الشعراء على أنفسهم»[٤١]. فلقد وعى نيتشه خطورة المغامرة التي يخوضها المجرِّبون الطليعيون وضيق المَعبَر الذي ينفذون منه رُبما بسبب قيود النوع الأدبي، كما وعى أيضًا بأنَّ الشعر هو أبطأ الفنون في التخلُّص من القيود الخاصة بإلزامات النوع الأدبي.

وفيما يخصّ كلاسيكية سعدي في مرحلته الأولى وبداياته فلربما يكون ذلك بأثر حرصه على خطب ودّ الجماهير التقليدية، الفئة الشعبوية، التي تميل أكثر للشعر المتسم بقدر عال من سمات الشفاهية، فدائمًا ما تكون جماهير الشكل الكلاسيكي في الفن أكثر عددًا من الجماهير النخبوية، وهو ما حدا بشعراء عرب كبار كنزار قباني ومحمود درويش في تلك الفترة، حتى مع استعمالهم قالب الشعر التفعيلي، إلى الإسراف من مظاهر الغنائية وسمات الحسية المتبدية في جهارة الصوت الموسيقي لشعرهم والبذخ الشديد في عمليات التقفية.

ويبدو الشاعر في مقارنته بين محلة «باب الشيخ» البغدادية وهي غارقة في ظلام المساء، وما دونها من عالم المدينة الوضّاء أنّه ينطلِّق من وعي ماركسي وحسّ شيوعي يميل للمقارنة التي تفضح التمايز الرهيب والبون الشاسع بين أحياء المدينة، ليكشف عن تناسي المجتمع/ الدولة/ الطبقة المهيمنة على البلاد لحي الفقراء «باب الشيخ» وإهمال مرافقه كالإنارة في مقابل تَنَعُّم باقي المدينة بالإضاءة الباذخة ليلاً، في حين تبقى محلة «باب الشيخ»، محلة الفقراء والبسطاء، منسيّة ومهملة، ومُهمَّشة، «سفينة في الوحل»، «حديقة شوكية» من قسوة الظروف وجفاف الأجواء المفروضة عليها، «أوراقها صفراء» زابلة.

لقد أمست عملية إبراز التعارضات الحادة بين الطبقات الثرية المتحكمة في المجتمع والطبقات المُهمَّشة الفقيرة ملمحًا بارزًا من ملامح الخطاب الجمالي ولا سيما الخطاب

٤١- فريدريش نيتشه، **إنساني مفرط في إنسانيته: كتاب للمفكرين الأحرار (الكتاب الأول)**، ترجمة: علي مصباح، (منشورات الجمل، بيروت- بغداد، الطبعة الأولى ٢٠١٤)، ص١٩٢.

الشعري في عهد «الحداثة»، لذا يحضر «الفقر» كثيمة في خطابات «الحداثة» العربية وخصوصًا في العراق في خمسينات القرن العشرين، لنجد أنّ «من هذا الباب دخلت موجات الحداثة الأدبية التي تتوافر فيها شروط التعبير عن عوالم الفقراء، وفي مقدمتها الميلودراما الواقعية في القص والشعر»[٤٢]، فالشاعر- هنا- يسعى لأن يصير «مغني الجماعة»، إذ يبدو مهمومًا بمعاناتها، متألمًا لعوزها وحرمانها.

ولئن كان وعي الذات بالمكان، أي مكانّ، لابد أن يتشابك معه وعي آخر بالزمن، أي وعي بالمتصل الزمكاني، وتمَثّل ذلك النسق الكرنوتوبي (الزمكاني) بالمفهوم الباختيني، فإنّ إحساس الذات الاغترابي في البيت/ المكان، لدى سعدي يوسف، يلازمه شعور آخر بالاغتراب في الزمن، كما في قصيدة «أغنية لا تدري إلى مهرب جريح»:

يا فارسًا في الليل، بيتي هنا
بيتي على الأنهارْ
قفْ مرةً في الدارْ
واترك بقلبي حلُمًا ليِّنا
وحدي وراء البابْ
والليلُ... ما أطولَهْ
لو عرفَ الأغرابْ
أني وراءَ البابْ
فلن يناجي بلبلٌ جدولَهْ...
(....)
وحدي وراءَ البابْ
وفارسي يأتي
يأتي...
لكنه نعسانْ
مسربلٌ بالتوتِ والصمتِ...
لم يلتفتْ حتى إلى بيتي[٤٣].

٤٢- فاطمة المحسن، **تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق**، مرجع سابق، ص٢٥.

٤٣- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول: ديوان ٥١ قصيدة (١٩٥٩)**، مصدر سابق، ص ص٥٤٩- ٥٥٠.

الذات تقرن المكان/ الدار بالزمن/ الليل بما يحمله الليل من دلالات الظلمة والوحشة، أما تموضع الذات بالدار فيكون «وراء الباب» في شعور باد بالوحدة في البيت الذي يبدو وكأنّه استحال سجنًا للذات- فيعكس تطلّعًا ما وتشوّقًا ما للذات للانفتاح على الخارج أو تفقّد الخارج/ الآخر لها حتى ولو كان من الأغراب، فيما يبدو أنّه استجداء من الذات لمشاعر تواصل مع الآخر والعالم الخارجي، وسعدي يوسف قد «بدت رومانسيته الثورية مثقلة بحمولتها من النداءات والتضرّع»[٤٤]. فالباب- بحسب باشلار- هو «كون كامل للنصف مفتوح. الواقع، أنّه أحد صور النصف مفتوح الرئيسية»[٤٥]، وكأنّ الذات في حالة ترقب وحلم بالانفتاح على الخارج، فالذات في مغتربها المكاني وتقوقعها في البيت تمنّي نفسها بمن يفك قيود عزلتها، تلك العزلة المكانية التي قد أفضت لشعور بتطاول الليل، أي الإحساس بجمود الزمن وتعثُّر دورته. ولا ملاذ للذات للفكاك من هذا الأسر الزمكاني (البيت- الليل) إلا الحلم الذي يمثِّل زمكان الأمل بخروج الذات من وحدتها وتَخلُّصها من اغترابها. ولكن هل ينبع اعتماد الذات على الآخر/ فارس في الخلاص من أزمتها الاغترابية من إحساس ذاتي بالعجز وفقدان القدرة على الفعل الخلاصي؟ غير أنّ الفارس/ المُخلص الذي تنتظره الذات لم يلتفت إلى البيت/ مغترب الذات ومحبسها في إشارة إلى استمرار محنة الذات الاغترابية وتمدد عزلتها.

ولئن كان للموسيقى- لا سيما في الشعر التفعيلي- دورٌ مساعد ورئيسي في مؤازرة الدلالة وتأكيد المعنى، فإنّ اختتام الشاعر عديدًا من أسطره الشعرية بحرف ساكن مسبوق بحرف مد، كما في: (الأنهارْ- الدارْ- البابْ- الأغرابْ- نعسانْ) يُجسِّد حالة من السكون العميق المُطبِق على الذات، في استثمار شعري لمادية اللغة وطاقاتها الصوتية والموسيقية.

وقد تكون ارتدادات الذات في الزمن ورجوعها في التاريخ نحو منازل الطفولة تستعيدها، كما في قصيدة «بيت خالي»:

من بعيد أراكْ

عنبًا أو مياهْ

من بعيد أراكْ

هل تراك الحياةْ؟

٤٤- فاطمة المحسن، **تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق**، مرجع سابق، ص١٦٥.

٤٥- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٤)، ص٢٠٠.

قيل جئنا إلى بعضنا، واتَّركنا على عتباتكَ
أحذيةَ السفرِ الغُبْرَ، قلنا: «سلامًا... طفولتَنا»،
ودخلنا. فيا ظلمةَ الغرفةِ الجانبيةِ، يا ظلمةَ
البيتِ، من أين نأتيكِ أو نرتديكِ؟ انتهينا
إلى حيثُ كنا. ولكننا في البراري. لماذا، إذن، نحن؟
ماذا انتظرْنا طوالَ السنين... أغرفتكَ- الجانبيةَ
يا بيتَ خالي؟ أظُلمتَها في الظهيرةِ؟
بيتانِ أنت: فأيَّ المداخل أختارُ؟ من أين
آتيكَ يا بيت خالي؟[٤٦].

رغم أنّ فعل الذات بمراودة البيت ومعاودته من المفترض أنّه حادث في (الآن) والـ(هنا)، غير أنّ الذات تطالع البيت (من بعيد) أو مطالعة هناكية، فيكون المنظور التبئيري الذي تطالع الذات البيت به من خلال الارتداد لعهد الطفولة، «طفولتنا»، أي عهد ارتباط الذات بجماعتها وأندادها في الطفولة، فالذات التي يبدو أنها مغتربة في آنيها المحايث وبعد أن مارست فعل السفر، أي الترحال وعدم الاستقرار في المكان، فإنّها تقطع فعل (السفر) بمعاودة زمكان (**البيت** [بيت الخال]- **الطفولة** [طفولة في إهاب الجماعة])، بحثًا عن مستقر ومأوى تلوذ به من مكان (البراري) أي الصحاري التي تسافر الذات فيها كما تسافر «طوالَ السنين»، في تيه نفسي.

ولكن، لِمَ تستعيد الذات زمان الطفولة بآثاره المكانية (بيت الخال/ بيت الطفولة)؟ هل يكون ذَلك هروبًا من وطأة الزمن الآني الذي تغترب الذات فيه؟ ولِمَ لا؟ فالذات إزاء سطوة الزمن بآثاره الاغترابية تمارس نكوصًا ورائيًا، فرارًا من الزمن، حيث «إنّ إحساس البشر بالزمن متعلق بالخوف من لصوصيته، لأنّه سارق متميز يساهي الإنسان فيقوده إلى الموت بحرفية عالية من الإيهام والملاهاة، ولأنّ طبيعة الإنسان متجهة بالفطرة إلى حب البقاء، فإنّ أي كائن بشري مُلزَم بالدفاع عن زمنه سواء أقصد ذلك أم لم يقصد، فتظهر وسائل الدفاع وصوره بأنماط مختلفة من تمجيد الطفولة التي هي دائرة صغيرة محدودة الكمّ الزمني، فيها تتم حياة خالية من الشعور المرعب بتحرك الزمن. فالحنين إلى الطفولة يكفل للإنسان عيشًا وهميًّا مريحًا. وهذا العيش الوهمي يقود إلى الإحساس بتوقف العمر عند مرحلة الطفولة كزمن أوليّ جديد، والشعور الخفي بتكرار

٤٦- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثاني: ديوان من يعرف الوردة** (١٩٨١)، مصدر سابق، ص٤٥.

زمن الطفولة أي بتجديد الحياة وتمديد فترة البقاء والديمومة. إن الحنين إلى الطفولة إجابة محتالة عن سؤال الموت والعدم. ونداء سري على الحياة وإقبال عليها، ومن هنا يكون هذا الحنين شرطًا إنسانيًّا متين الحضور في الذاكرة. والطفولة ذكرى خالدة غير قابلة للمحو والنسيان، ففي داخل كل منا حسب- نيتشه- طفل يلعب، لأن زمن الطفولة كامن في الحلم ما دام الإنسان حيًّا»[٤٧]، فلواذ الذات ببيوت الطفولة يبدو كحيلة دفاعية فكاكًا من شعور اغترابي في عالمها الحالي وزمكانها المحايث.

في المقابل ترى الذات البيت، بيت الخال، «عنبًا أو مياهْ»، وكأنّه الحياة نفسها، فالعنب أو الكروم هو الفاكهة التي تؤول خمرًا، بما للخمر من رمزية صوفية، كوسيلة للغيب عن العالم، والفناء، ودائمًا ما «يتحدث الصوفي عن الخمر، أحد منتجات العنب، وقدرتها السرية، كالوسيلة التي يتوسل بها نحو الوصول إلى «السُّكْر». ويُنظر إلى العنب بصفته الشكل الخام للخمر»[٤٨]، كذلك فلفعل (السفر) رمزية صوفية، فالسفر ترحال في المكان والزمان، بحثًا عن يوتوبيا منشودة وفردوس مفقود، وهو يرمز كذلك إلى الانتقال من حال إلى حال، وقد يعني السفر أيضًا- حسب المفهوم الرمزي الصوفي- التحلل من قيود الزمان والمكان والجسد، فنجد أنّ «السفر في التراث العربي إغناء الذات وتحقيقها. وقد فهم الصوفيون السفر على أنّه هجرة إلى الله، أي كناية عن تجربة التكامل»[٤٩]، كذلك نجد أن «الصوفي الكامل... هو الدليل والمسافر معًا على طريق الجمال والحب والإدراك والقوة والتحقق اللانهائي»[٥٠]، فبنية الصورة- لدى سعدي يوسف- في هذا المقطع- يبدو أنها مُفرَزة من مسام لاوعي صوفي، تبدو من خلاله مفردات الصورة ومكوناتها، متجاوزة لدوالها المباشرة ومتخطية تأشيرها الشيئي، إلى كونها دوال مجردة تحيل إلى مدلولات رمزية.

وبحسب الدكتور **صلاح فضل**- فإنّ لشعر سعدي يوسف بنية مراوغة يقف بها على الأعراف بين الأسلوب التعبيري والأسلوب التجريدي في الشعر[٥١]. وفي مراوغة

٤٧- راشد عيسى، **استدعاء الطفولة في الأدب**، (كتاب الرياض، العدد١٨٣، ٢٠١٣)، ص١٩.

٤٨- إدريس شاه، **الصوفيون**، ترجمة: بيومي قنديل، تقديم هالة أحمد فؤاد، (المركز القومي للترجمة، الطبعة الثانية، ٢٠١٥)، ص٨٣.

٤٩- شاكر عبد الحميد، **الحلم والرمز والأسطورة**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **دراسات أدبية**، ١٩٩٨)، ص١٤٩.

٥٠- إدريس شاه، **الصوفيون**، ترجمة: بيومي قنديل، تقديم هالة أحمد فؤاد، مرجع سابق، ص٧٢.

٥١- صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، (الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة **كتابات نقدية**، العدد٥٤، أغسطس ١٩٩٦)، ص ص٤١٣: ٤١٦.

قصيدة سعدي التي تتسم بإرجائية المعنى، لعدم حسم العلاقة بين الدال والمدلول، أو لأنّ الدال الواحد بمثابة عنقود يفضي إلى مدلولات عديدة، أو- على الأقل- أكثر من مدلول، نجد «في تلك القصيدة التي يتمتع فيها الدال، أي الجسد التعبيري، بنوع من الهيكلة المنتظمة، الحسية في كثير من الأحيان والمشوقة أيضًا، لكن المدلول، أي البنية التي يتعلق بها فهم المقصود بالضبط من النص، وتتجمع في بؤرتها عناصره الدالة تراوغ المتلقي، فلا يكاد يمسك بها حتى تفلت منه وتنزلق إلى منطقة أخرى»[٥٢]. لذا نجدنا في قصيدة سعدي بوجهيها التعبيري والتجريدي في حالة مراوحة بين عالمين: عالم الأشياء المادية الملموسة، بعياناتها الفيزيقية، ودوالها المباشرة المدلولات، وعالم الدوال المجردة، بظلالها التجريدية، وميتافيزيقتها، والمآلات الرمزية التي تسبح فيها مدلولاتها، مما يخلق نوعًا من الازدواجية في رسالة النص وحركتها التأشيرية، «على أن الازدواجية في شكل الرسالة الأدبية كما يقول علماء السيميولوجيا تعمل على خلق توتر أدبي بين القول بوصفه اتصاليًّا ويحيل على الخارج من ناحية، وبوصفه لا اتصاليًّا ويحيل على ذاته من ناحية أخرى»[٥٣]. لذا، فالتجربة الصوفية تعيد إنشاء العلاقات بين الدوال ومدلولاتها، حيث إنّ الصوفية تعيد خلق العالم وتأسيس الوجود بتمظهراته المادية والروحانية عبر اللغة.

لذا يساكن الذات نوستالجيا نحو «البيت القديم»، إذ تهفو الذات- بالمفهوم اللاكاني- لكل ما يُمثِّل لها الرحم الأول، فيقول سعدي يوسف في مقطع بعنوان «القرية» من قصيدة متعددة المقاطع بعنوان «أوهام الأخضر بن يوسف»:

أمس، انتحى بشهادة الميلادِ، زاويةً
وقلَّبَ، وهو يلهثُ، ما تجيءُ به الخطوطُ:
العمرَ
والسنواتِ
والوجه الصبيَّ
وثَمَّ قريتهُ...
أحسَّ الأرضَ تحت خُطاهُ ثابتةً
وأنَّ الماءَ يجري

٥٢- صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، مرجع سابق، ص ص٤١٦- ٤١٧.
٥٣- صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، مرجع سابق، ص٤١٥.

أنَّ ذاكَ الجسرَ لم يزلِ الصغيرَ
وبغتةَ...
مسَّته أغنيةُ الطفولةِ
هل يقولُ الأخضر المترددُ الكلماتِ شيئًا؟
والخُطى؟
هل يترك القدمينِ تتجهان أنىّ شاءتا؟
....
....
....
في البُعدِ قريتهُ
وفيها الجسرُ
والدُّفلي
وأغنية الطفولة
....
....
....
لم يعرف البيتَ القديمَ
ولا رأى المقهى
ولم يرَ في البعيدِ شُجيرةَ الدُّفلي
وكان الناسُ، عند الجسرِ، مسمولي العيون[٥٤]**.**

تبدو الذات في حالة انشطار، بين الأنا والقناع (الأخضر بن يوسف)، هذا القناع الذي لازم سعدي في غير ديوان له، ولكن لِمَ تستعيد الذات/ القناع شهادة الميلاد وتنتحي بها جانبًا؟ شهادة الميلاد تحمل توثيقًا معلوماتيًّا لعلاقة الإنسان الأولى بالوجود وجذوره في الحياة، علاقته بمكان المنشأ وزمان الوجود. فهل تحاول الذات استعادة وجودها الأول؟ وهل تكون هذه الاستعادة فرارًا من وجودها المحايث الذي تغترب فيه؟

٥٤- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثاني: ديوان من يعرف الوردة** (١٩٨١)، مصدر سابق، ص ص٦٨-٦٩.

غير أن المنشأ الأول للذات، القرية، يستحضر في المقابل، المدينة، فضاء الذات الحالي، وكأنّ الذات تحاول الانسلاخ من واقعها المديني بما له من قيود الزمان والمكان الموضوعي، لتدخل في زمان نفسي ومكان نفسي رغم ما لهما من وجود موضوعي أيضًا، هربًا من وطأة اغترابها المحايث، لتعود لزمكان (القرية- الطفولة) بما تحمله القرية من معاني الطبيعة البكر والبسيطة في مقابل العالم المديني بتعقيداته وبما تحمله الطفولة أيضًا من بكارة الحس الإنساني، إذ «يمكن القول إنّ «الإنسان شجرة دائمة التعري والانكشاف أمام الطفولة في جدلية حنين حزين وسار، تؤكد أنّ الطفولة هي الذات بحقيقتها الأولى عبر المتواليات الزمنية المختلفة، الأمر الذي يزيد الاعتقاد بأنّ إحساسنا بالطفولة مستمر وخالد لا تلغيه تحولات الرشد إنّما تعدّل فيه حسب ضرورات السلوك الاجتماعي»[٥٥]، فتمسي الطفولة مرآة تعاين فيها الذات الزمن وتحولاته.

ولئن كان لقصيدة الحداثة وما بعد الحداثة إيقاع نفسي ودرامي يعتمل في تشكيل الصورة الشعرية، فيبدو هنا تذبذبات حركية تعمل على إحداث تحولات مسارية ونقلات درامية بما يخلق توترًا دراميًا في إيقاع القصيدة، فبعد أن تشعر الذات بثبات الأرض تحت خطاها في مقابل جريان الماء وسريانه، بغتةً، تمسها أغنية الطفولة، وكأنّها بارق، حتى تقع الذات وخطاها في شرك التردد بمثل تردد الكلمات في تلازم علائقي بين (الكلمة) ووسيلة الشعر وأداته، وحركة الذات إزاء العالم.

وتعمل الأسطر الفارغة المنقوطة التي ترد بشكل لافت في قصائد سعدي يوسف على إقامة برازخ مونتاجية بين مقاطع القصيدة بما يوازي الحركة المتنقلة بين الأمكنة والأزمنة، ومن الواقع الموضوع إلى فضاءات الغرابة والفانتازيا أحيانًا.

غير أنّ الذات التي تسعى للخلاص من عوالق اغترابها الآني باستعادة قرية الطفولة ما تلبث أن تقع في اغتراب آخر، باغترابها عن البيت القديم، الذي هو بمثابة الرحم، بالنسبة للذات، إذ «قد يتصل- وغالبًا ما يتصل- باستحضار البيت القديم توقٌ له أو نزوع إلى العودة إليه. يومئ هذا التوق، أو ذاك النزوع، إلى رغبة- كامنة أو مستترة- في اجتياز زمن ومكان ماثلين، باتجاه زمن البيت ومكانه»[٥٦]، لذا يكون البيت القديم بمثابة الملاذ المنقذ الذات من اغترابها وإحساسها بوحشة الزمان والمكان، مما يجعل «من حنين العودة إلى البيت القديم «حالة» موازية- من وجوه عدة- لحنين العودة إلى حضن الأم، أو إلى رحمها، وموازية أيضًا للتوق إلى الفردوس الأول المفقود»[٥٧]، غير أنّ

٥٥- راشد عيسى، **استدعاء الطفولة في الأدب**، مرجع سابق، ص٢٧.

٥٦- حسين حمودة، **في غياب الحديقة: حول متصل الزمان/ المكان في روايات نجيب محفوظ**، مرجع سابق، ص٤٨.

٥٧- حسين حمودة، المرجع السابق، ص٤٩.

الذات- هنا- تفقد البيت القديم، مما يفاقم من اغترابها، كذلك لا ترى المقهى، مكان التقاء الذات بجماعتها ورفاق الصبى والحداثة، كذلك فقد فقدت الجماعة/ الناس، الرؤية، بعد أن فقئت أعينها، في إشارة إلى اغتراب الجماعة وعلوقها على الجسر، أي في المابين، إذ فقدت أعينها.

١-١-٣- الضياع في المدينة

في مقابلِ اغتراب الذات البيتي وإحساسها بفقد البيت أو اغترابها فيه وشعورها بالوحدة المُطبقة، فإنّ الذات تعاني اغترابا آخر في الخارج، في اتصالها بالآخر واحتكاكها بالعَالم. كذا فللأصل الريفي الذي تنتمي إليه الذات، ودور النشأة الريفية في تشكيل وعي الذات، أثر بالغ في تعاطي الذات لعالمها المديني.

وإذا كانت المدينة- لدى شعراء الحداثة العربية- اقتفاءً في ذلك أثر شعراء الحداثة العالميين كإليوت- هي مغترب الذوات النازحة من الريف وأرض اليباب والفقد، بالتوازي مع ارتفاع صيحات الفلسفات الوجودية وتلك التي تنادي بعودة الإنسان إلى الطبيعة البكر، كدعوة جان جاك روسو وغيره من دُعاة تخليص الطبيعة الإنسانية من قيود الحياة المدينية المعقدة التي تُكبِّل روحه وتُغَرِّبه حتى عن ذاته- فإنّ تجربة سعدي يوسف بالمدينة التي هاجر إليها تحمل عديدًا من ملامح الاغتراب إثر اصطدام الذات ببنى المدينة الأيديولوجية وناسها المغايرين، فتأرجحت الذات بين سعيها المعيشي في المدينة ومحاولتها التوافق مع أجوائها، والاغتراب فيها والشعور بالفقد بين جناباتها.

لئن كان الشارع هو الفضاء الخارجي الأولي والسياق الاجتماعي والفضاء الذي تنفتح عبره الذات على عالمها والآخر، فإنّ إحساس الذات بالشارع- الذي قد يرمز أحيانًا إلى النسيج الاجتماعي أو الفضاء المجتمعي- ألفةً أو اغترابًا، ائتناسًا أو وحشةً، انتماءً أو لاانتماءً، هو الذي يحدد مدى توافق الفرد أو لا توافقه مع مجتمعه، ويتحكم في درجة ارتباط الذات بعالمها الخارجي أو انفصالها عنه.

ويرتبط الشارع المديني عند سعدي يوسف أكثر بالليل وزحفه، ربما يكون ذلك موازة لشعور نفسي دفين بزحف الموات:

يهبط الليلُ، أزرقَ، بين الخطى والنجوم... أرى
شجرًا أزرقًا، وشوارع مهجورةً، وبلادًا
من الرملِ، لي وطنٌ... ثم ضيعتُهُ، لي بلادٌ...
وهاجرتُها... كم أحسُ النجومَ القريباتِ

ملصقةً بالخطى، أيها الشجرُ الأزرقُ، الخشبُ
الأزرق... الليلُ... إنّا انتهينا إلى عالمٍ
يتراكمُ، أو يبتدي، أو يموتْ.
شجرٌ للأكف التي قُطعت. شجرٌ للعيون التي
سُملت. شجرٌ للقلوب التي مُسخت حجرًا...
في المدينة تدنو الحدائق زرقاءَ من وسط المقبرة.
والأكف التي قطعت لا تميلُ، العيونُ التي
سُلمت لا تميلُ، القلوبُ التي مُسختْ
حجرًا... لا تميلُ...، إذن... هل تجيءُ
الرياحُ الغريبةُ؟ أن الحدائقَ مسكونةٌ بالسكونْ(٥٨).

تكابد الذات شعورًا بالفقد وتعاني إحساسًا بشحوب الوجود وانسحاب الحياة من العالم، فيما يتَمثَّل في زحف الليل على المدينة، الذي تختار له الصياغة الشعرية الفعل (يهبط) بما يُجسِّد شعورًا نفسيًّا بوطأة هذا الليل الضاغط، ليكسو عناصر الوجود بلونه الأزرق ويبسط على العالم كآبته، فتبدو الشوارع مهجورة، في إشارة إلى غياب العنصر الإنساني وانزوائه ما يُعمِّق شعور الذات بالاغتراب في خضم إحساس بالضياع وشعور بالفقد يكتنف الذات ويحاصرها، ضياع الوطن وفقدان البلاد، هذه البلاد التي يحسها الشاعر رملاً، هشة، مفتتة، ومُبَعثَرَة.

ويبدو الشاعر- في هذه القصيدة- كأنّه رسّام، يرسم لوحة تشكيلية، كما يبدو اللون الأزرق الطاغي- هنا- على مفردات اللوحة، كالشجر والخشب والحدائق والليل يسلبها ألوانها الأصلية ليفرض سطوته بما يُجسِّد حالة من الشعور بالكآبة والحزن جراء الإحساس بالاغتراب في المدينة، في أسلوب أقرب إلى التعبيريّة التي تبرز عناصر اللوحة ومفردات الوجود وأشياء العالم بما يسبغها عليها الفنان من شعوره وما يصبغ به الموجودات من إحساسه.

وإذ «يعتبر اللون الأزرق من أضعف الألوان، ونادرًا ما نجده في العالم الطبيعي إلا كوسط شفاني مثل لون السماء والبحار والمحيطات، ولذلك يُطلق على كوكب الأرض الكوكب الأزرق»(٥٩)، فإنّ طغيان اللون الأزرق على اللوحة/ القصيدة- هنا- يدهن

٥٨- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول:** ديوان **الليالي كلها (١٩٧٦)**، مصدر سابق، ص١٠٤.

59- Schevler (J) et Alain Gheerbran: Dictionary of Symbols, (Penguin Dictionaries, 1996). p102.

عناصرها بطبقة لونية كغلالة تلفّ بها الذات العالم وأشياءه في تأملها له، إذ «يعدُّ اللون الأزرق طريقًا إلى اللاتناهي، حيثُ يتحول الحقيقي إلى خيالي، فطلاء سطح الجدار باللون الأزرق لا يجعله بعدئذ كجدار، كما أنّ الأزرق الخفيف هو لون التأمل والأزرق الأغمق هو لون الأحلام، فعلىً سبيل المثال نجد جدران المقابر في مصر القديمة زرقاء الخلفية، وقد رُسِمَ عليها مشهد وزن الأرواح، كما يعتبر المصريون القدماء الأزرق هو لون الحقيقة»[٦٠].

وما أشبه شاعرنا، سعدي يوسف، في لواذه بالأزرق لونًا مهيمنًا على لوحته، فيما يُعرَف بأسلوب «المونوكروم»، أي سيادة اللون الواحد، بـ**بيكاسو** في مرحلته الزرقاء التي غلب فيها- أيضًا، اللون الأزرق بتدرجاته وظلاله متسيدًا لوحاته وطاغيًا على عناصرها!، «حيث أصبح اللون الأزرق رمزاً للوحشة والحزن والخواء»[٦١]، وشعور مأساوي بسوداوية الحياة وكآبتها، فالأزرق عند بيكاسو «هو لون مرحلة الانطواء على النفس والتقشف في وسائل التعبير بالتشكيل»[٦٢]. في تلك المرحلة التي طغى فيها- عند بيكاسو- رسم المعذَّبين وشخصيات هامشية وقد سحقهم الحزن، فالمرحلة الزرقاء- لدى بيكاسو- «ترمز إلى «النزول إلى الجحيم»»[٦٣]، وإن كانت للغة اللون الأزرق عند بيكاسو جذور فنية في تاريخ الفن، حيث «إنّها لغة تنتمي إلى تقاليد تصويرية قديمة: كان الأزرق لون جهنم في التصوير الجداري المصري، كما كان لون الغضب والحزن في التصوير الألماني ابتداءً من ألتدروفر (Altdorfer) حتى بوكلين (Boecklin)»[٦٤]، فهل يتماهى سعدي يوسف، في تغليبه الأزرق، مع بيكاسو، في مرحلته المكتئبة وشعوره بالعزلة والوحدة والاغتراب؟

ولئن كان من ركائز جماليات الحداثة تداخل فنونها و«تحاقلها»، أي تقاطع حقل كل فنّ مع حقول فنون أخرى وإفادته من تقاناتها واستعارته أدواتها ووسائلها «إذ إنّ الفنون لا تنغلق على ذاتها، بل على العكس نجد هناك تداخلاً بينها، كما يمكن تذوق كل فن

60- Libd, pp102- 103.

٦١- «الفن ينبع من الألم والحزن: المرحلة الزرقاء عند بيكاسو»، ترجمة وإعداد: حسن المالح، (دون ذكر لمؤلف المقال)، شبكة المعلومات (الإنترنت).

٦٢- روجيه جارودي، **واقعية بلا ضفاف: بيكاسو. سان جون بيرس. كافكا**، تقديم: أراجون، ترجمة: حليم طوسون، مراجعة: فؤاد حداد، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **مكتبة الأسرة**، ١٩٩٨)، ص٣٤.

٦٣- روجيه جارودي، **واقعية بلا ضفاف: بيكاسو. سان جون بيرس. كافكا**، مرجع سابق، ص٢٤.

٦٤- روجيه جارودي، **واقعية بلا ضفاف: بيكاسو. سان جون بيرس. كافكا**، مرجع سابق، ص٣٤.

والاستمتاع به بمختلف الحواس معًا»[٦٥]- فإنّ كاتبًا مثل «**بروست**» قد «أقام علاقات بين الأدب وفن التصوير من ناحية وبين الأدب والموسيقى من ناحية أخرى»[٦٦]، حيث ذهب **بروست** إلى أنّ «اللغة العادية وخاصة اللغة الشعرية مليئة بالصور ومليئة بالأصوات، والأديب هو في ذات الوقت رسام وموسيقار»[٦٧]. أما الجسر الرابط بين الكتابة والفنون التشكيلية فهو يتمثّل في آلية «المجاز» «كما يقول جان فرانسوا ليوتار: «كيفية وجود المجاز في الخطاب؟»»[٦٨]، فالمجاز صنيع المخيال المُشبَع بآليات الفنون الأخرى التي يستثمرها الخطاب الجمالي ويُلقِّح بها «الكتابة».

وسعدي يوسف، باستعماله وسائل الفن التشكيلي وصياغة بعض قصائده كلوحات مرسومة، كغيره من شعراء الحداثة وما بعد الحداثة من العراقيين، مثل سركون بولص، وحسب الشيخ جعفر وجان دامو، وفاضل العزاوي وغيرهم- إنما ينتمي- بذلك- إلى وعي ثقافي مشبع بوعي جمالي مشتبك مع الفن التشكيلي ومُتَشكِّل بجمالياته ومتأثر بأساليبه وطرائقه، إذ إنّ «جلّ الأجيال الشعريّة في العراق ارتبطت بعلاقة فاتنة مع الفن التشكيليّ، وغالبيّة الشعراء منذ الروّاد وحتى الآن أسسوا لسياق إستيتيكي يجمعهم، وجعلوا من الأفق الفني ضوءًا يجري في حقل الشعر، فانخرطوا في عناق فني دائم، وساروا معًا في نار التجربة الإبداعية، ممسوسين بلهبها الذي أنضج أعمالهم، لتكون مادة سحرية مدموغة بلون الكلمات»[٦٩]، لذا، فقد تميّز شعراء العراق، أكثر من غيرهم من شعراء الحداثة وما بعد الحداثة العربية، بإفادتهم من آليات الفن التشكيلي وتمكنهم من استثمار تقاناته واستخدام أدواته في شعرهم.

وباجتلاء البنيتين التركيبية والعروضية للمقطع الشعري السابق، يتبدى لنا بعض سمات قصيدة سعدي يوسف والخصائص والآليات التعبيرية لشعره، فيما يبرز- بشكل جلي- اعتماد سعدي يوسف- كبعض مجايليه من شعراء الحداثة وما بعد الحداثة العربية كأدونيس وأحمد عبد المعطي حجازي وبلند الحيدري وغيرهم- التدوير النحوي بشطر الجملة النحوية واستكمالها في السطر التالي، كذلك التدوير العروضي بشطر التفاعيل وتوزيع تتمتها في السطر التالي، فيما يجعل الفقرة أو المقطوعة الشعرية لا السطر الشعري وحدة لهيكل القصيدة وأساسًا لمبناها.

٦٥- زهرة مدني، **بروست وجماليات الحداثة**، ترجمة: جينا بسطا، (المركز القومي للترجمة، العدد ٢٢٧٨، الطبعة الأولى ٢٠١٥)، ص٨٠.

٦٦- زهرة مدني، **بروست وجماليات الحداثة**، ترجمة: جينا بسطا، مرجع سابق، ص٨١.

٦٧- زهرة مدني، **بروست وجماليات الحداثة**، ترجمة: جينا بسطا، مرجع سابق، ص٨٢.

٦٨- زهرة مدني، **بروست وجماليات الحداثة**، ترجمة: جينا بسطا، مرجع سابق، ص٨١.

٦٩- هاشم شفيق، **بغداد السبعينيات: الشعر والمقاهي والحانات**، (سورية، دمشق، دار المدى، الطبعة الأولى ٢٠١٤)، ص١٠٥.

وقد يبلغ اغتراب الذات في مدينتها بمكانها الأول حدًا يضيع معه المكان نفسه كما عند سعدي يوسف في قصيدة «ليلية»:

في شارع ضاعت ملامحهُ، ستخمد آخر الشعل الصغيرةِ، تُغْلَقُ الأبوابُ سرًا بالسلاسلِ، أي نجم في السماء يغيبُ دومًا؟ أي أغنية نكتمها؟

الشموعُ تقطِّر البستانَ حيثُ الطفلُ كان يسفُّ طينَ النهر...

طيري يا حمامة... برهةً ويغيب غصنُك، شمعةٌ سقطتْ. تعبتُ من ارتداء ملامحيْ. وجهٌ من الصخريج كان يدورُ... يبهتُ شَارعٌ ضاعت ملامحه، ويبهتُ... يختفي في غُبرةٍ، ويغيمُ عن عينيَّ، أرصف فوق ذاكرتي حجارته الهشيمة[٧٠].

كل شيء إلى تلاش، وكل صورة إلى اضمحلال، هكذا يخبرنا الصوت الشعري، إذ يتلامح في المشهد انطفاء لملامح الأشياء، فشارع المدينة الذي يفرض على النازح إليها/ المغترب فيها السعي فيه ها هو يفقد ملامحه، ليصير اللاملمح هو ملمح الأشياء وعلامتها، ولكن مع انطفاء الشعل وشحوب الأنوار، مما تبقى من مصدر زهيد للضوء، الشموع، تتوالد الصور وتُبعث من جيوب الذكريات، حيث شقاء طفولي معذَّب، ولكن هل فقد المكان/ الشارع/ المكان الأول ملامحه؟ أم هل فقدت الذات قدرتها على رؤية المكان؟ فقدت انتماءها له، فتلاشت ملامحه في وعيها؟ أي اغتراب تعيشه الذات حتى تستبدل الماضي بالحاضر وتبني بالذاكرة ما تهشم في العيان الآني؟ إذن تستبدل الذات المكان، الموضوع المفقود، بصنع الذاكرة وترميمها لمكانها المُهشّم، أي أنّها تقيم مكانها النفسي في داخلها.

ولكن ألا تلاحظ معي أنّ علامات الخوف تهيمن على أفضية العالم المديني؟! فالأبواب تُغلق في «السر» بالسلاسل. غلق الأبواب علامة عزلة وانقطاع، انفصال الداخل عن الخارج، وما يبدو هنا هو من غلق الأبواب بالسلاسل بما يعني إحكام غلق تلك الأبواب، وبالتالي إحكام العزلة وانبتات التواصل بين الخارج والداخل، وكذلك كتم الأغنية التي هي وسيلة تعبير جمالي عن الذات الجمعية. هل هو خوف الداخل من الخارج؟ هل ترمز السلاسل لشعور الذات بالقيد؟ ولِمَ يكون الفعل «سرًا؟ هل هو الخوف من العلن والجهر لعدم توافر الأمان؟ ثمة انغلاق وانزواء باديان في المجتمع، الذوات تفرُّ من الاحتكاك بالخارج وتلوذ بالأبواب للاحتماء وراءها. ذوات لا تستطيع أن تنخرط بالعالم أو تُعبرِّ عن نفسها فيه.

٧٠- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول: ديوان الساعة الأخيرة** (١٩٧٧)، مصدر سابق، ص٥٥.

ولك أن تلاحظ معي أنّ رغم تفعيلية نص سعدي يوسف الموزون خليليًّا، الآتية في بحر الكامل الذي تفعيلته (مستفعلن) – إلا إنه يخرج عن نمط السطر الشعري وكذلك البيت المألوف الذي ينتهي معه التلفظ عند حد ما في كل سطر، ليستبدله بنظام الفقرة في تداعٍ دائري لتفاعيل العروض، يتواقع مع تداعي الصور وتدافع خواطر اغترابية تشعر بها الذات، وتتكاثف على وعيها بفعل اجتراحات الذكرى ونزيف الذاكرة، ليكون الإيقاع العروضي، التفعيلي، مُسْتَوعَبًا ضمن إيقاع الصور المتتابعة، وخاضعًا للإيقاع النفسي للذات الشاعرة.

ولنا أن نلاحظ – أيضًا– تخفف شعر سعدي يوسف في مرحلته السبعينية من تكلس القافية مع تمدد السطر الشعري– قياسًا إلى شعره في الخمسينات والستينات الغالب عليه اكتناز السطر الشعري وتوازن أسطر القصائد في كتلها التفعيلية– وتراوح أسطر القصيدة في طول كلٍّ منها.

١-١-٤- التحنان للريف واستعادة القرية

إزاء حدة شعور الذات الاغترابي في العالم المديني ومع وطأة إحساسها بافتقاد الألفة وانعدام التكييف النفسي، ترتدّ فيما يمكن أن نسميه «نكوصًا» زمكانيًّا لحياتها الأول في مكان نشأتها الريفي وحياة بالقرية، حيث الحياة البكر وملامسة الذات الأولى للحياة بخصوبتها وتدفقها، لذا فإنّ «الحنين إلى الريف– وإن كان ضربًا من الحنين إلى الوطن– يحمل معاني القلق والضيق وعدم الارتياح في المدينة، وما يلقاه الشاعر الريفي في مجتمعها من صراعات شتى، فيهرب الشاعر– ولو في الخيال– إلى قريته بسماتها الإنسانية، وتظل القرية واحة يفيء إليها من الوهج والهجير والقحل المديني، حتى ولو كانت حياة القرية بطيئة الإيقاع»[٧١]، فيستعيد سعدي يوسف قرية حمدان بقضاء أبي الخصيب التابع للبصرة، فيقول سعدي في قصيدة «المضيق»:

لم تجلس الأُمُّ الصغيرةُ تحتَ تاجٍ من غصونِ الياسمينِ،
وقد وُلدتُ، مهيأً ركنُ السقيفةِ لي. بلادٌ من
نخيل أبي الخصيب وحفنة من تمرها بيديّ.
كوخُ السعفِ قصري حين يأتي في الشتاءِ الرطبِ
ماءُ اللهِ. غصنُ التوتِ قصري في الظهيرةِ.
ألبستني الأُمُّ في استعجالها قدمينِ حافيتينِ.

٧١- مختار أبو غالي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، (الكويت، سلسلة **عالم المعرفة**، عدد ١٩٦، أبريل/ نيسان ١٩٩٥)، ص٣٢.

جكْ جكْ جكْ...
أَخوّضُ في المياه، وفي سماءِ «الخبزُ- لا- يأتي-
كما- لا- يهبطُ- العصفورُ- في كفِّ- الصبيّ»،
أجوعُ حتى أعلكَ الأغصانَ
حتى أعلكَ المطّاطَ
حتى أعلكَ الثوبَ الوحيدَ
وأعلكَ الغَرَبَ المخبأَ في مذاق الشَبَّ
شَبَّ الشاب، شَبَّ الشاب، شَبَّ الشاب
شَبَّ الشاب، شَبَّ الشاب، شَبَّ الشاب
لكنْ ظلّت القدمانِ حافيتين... جكْ جكْ جكْ
أخوّضُ في تظاهرةِ، وأهتفُ عندَ رأسِ الجسرِ،
-أهتفُ في تظاهرةِ «البلادُ- تريدُ- خبزًا- لا-
رصاصًا»، ثم أسقطُ جائعًا[٧٢]**.**

ترجع هذه القصيدة التي يثبتها سعدي يوسف في ديوانه بتاريخ (١٠/ ١/ ١٩٨١) بالذات إلى تاريخ بعيد حيث المولد والمنشأ بأبي الخصيب، ورغم ضعف الحال وبساطة العيش فإنّ الذات التي تكتب تاريخها مستعيدةً زمكاناتها الأولى تبدو في حالة إحساس بنوستالجيا نابضة بذكرياتها البعيدة بكل ما فيها من حياة بسيطة وفقيرة وشعور نفسي بالثراء والغنى يتبدى في تَمَثُّل الذات النفسي لموجودات الطبيعية وأشيائها البسيطة كـ«كوخ السعف» و«غصن التوت» قصرًا لها كأمارة على الرضى النفسي النابع من تماهي الذات مع الطبيعة البكر.

ولكن، هل تمُثِّل ارتدادة سعدي يوسف لقريته الأولى وعهد صباه وحداثته هروبًا اغترابيًّا من زمنه الآني ومكانه المحايث في «نكوص» نفسي تمارسه الذات كحيلة دفاعية انسحابًا من واقع مأزوم ومكان لا تجد نفسَها فيه وزمان غير مُوَات؟ يبدو أنّ الذات- لدى سعدي يوسف- تقيم في زمكان «الذكرى» أو أنّ الفعل الشِّعري لديه- يحاول من حين لآخر- أن يَفِرُ به من حاضره إلى ماضيه حيث «تأتيه الكلمات عندما يحضر ولادة ماضيه مرات ومرات. الأفعال القديمة تتحرك وتخطو على الأرض، حيث

٧٢- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثاني: ديوان يوميات الجنوب- يوميات الجنوب** (١٩٨١)، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص١٨٦.

ينفصل الحاضر عن الماضي ليراقبه في لعبة الازدواج»[٧٣]، حتى يبدو هذا الماضي حيويًّا محتفظًا بطزاجة الذكرى وصورته الزاهية المنطبعة في الوجدان وهو ما يتبدى في كثافة أفعال المضارعة.

ورغم الإحساس بالجوع فالذات تتغذى بالطبيعة، وتبدو لديها بواكير الروح الثورية لنجد أنّ «بؤرة اهتمام سعدي يوسف من الحياة تكشف عن ميل شديد إلى إلى إظهار أفعال المغامرة والبطولة في ماضيه، وهي عادة يكتسبها من يمارس العمل السياسي طويلا»[٧٤]، فتبدو مركزية الذات إزاء العالم طاغية في الخطاب الشعري لسعدي يوسف.

وكما يبدو من هذه القصيدة والقصيدة التي سبقتها النقلة الفنية والتطوّر الجمالي في شعر سعدي يوسف بالتخفف الواضح من الانهمار التقفوي المفتعل كذا يتبدى اللجوء العروضي إلى «التدوير» بتوزيع التفاعيل الشعرية للسطر الشعري على السطر الذي يليه، فقد حلت الدائرة العروضية محلّ السطر الشعري العروضي، فأغلب قصائد المرحلة السبعينية وما تلتها في شعر سعدي «تتخذ لها التدوير أساسًا موسيقيًا يفرغ فيه الشعور والصور عبر تتابع وتلاحق دائرتين، تصلح بنايات فنية تسكنها القصة. لذلك، ففي أكثر هذا النوع، ستتكرس موضوعات القصة بمفهومها الحديث، أي بالمفهوم الذي يخلخل أركان القصة التقليدية»[٧٥]، بما يناسب التحول الفني المُنضَج بحسٍّ درامي.

ودائمًا ما تكون «حمدان» قرية الشاعر هي بمثابة قطب ممغنط يجتذب الذات في تحنانها المُرهَف نحو ذكرياتها في منشئها، فيقول سعدي يوسف في قصيدة «الليل في حمدان»:

نحن لا نسمع في حمدان إلا ما نقولُ
ليلُنا والنخلُ والحلْفاءُ النهرُ القديمُ
حيثُ أوراقٌ من الليمونِ في الماء تعومُ
إنها خضراءُ كالماءِ كعينكَ- إذا شئتَ- أقولُ
أنتَ يا من يُرتجى من لونِ عينيكَ الربيعُ
كيف ينساكَ صديقٌ؟

٧٣- فاطمة المحسن، **سعدي يوسف: النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص٤٠.

٧٤- فاطمة المحسن، **سعدي يوسف: النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص٤١.

٧٥- عبد السلام فزازي، «القيم الجمالية في شعر سعدي يوسف»، شبكة المعلومات (الإنترنت).

إنني ألقاكَ إذ يغمرُ حمدانَ الأفولُ

حين يُلقى فوقَها ليلٌ ثقيلُ

....

وسويًا نحن في أعماق بغداد نجولُ

عندما يغمرُ حمدانَ الأفولُ[٧٦]**.**

تأتي هذه القصيدة التي يدونها سعدي في (البصرة ١٩٥٥) بصوت الضمير الجمعي رُبما تعبيراً عن ارتباط الذات بجماعتها في منشأها، قرية حمدان، أو رُبما تعبيراً عن مناجاة الذات نفسها في سياحتها الهائمة في الطبيعة الصافية في حمدان، وكأنّ الذات تناجي ذاتها القديمة، الذات التاريخية المشحونة بالذكريات، فيما يتبدى طغيان عناصر الطبيعة الحية على اللوحة التي ترسمها الصياغة الشعرية، فيما يتسيد اللون الأخضر فضاء اللوحة حتى في حيزها المائي الشفاف يبدو اللون الأخضر مغموسًا فيه.

وكما أسلفنا الإشارة إلى تَشكُّل وعي سعدي يوسف ومخيلته كغيره من شعراء الحداثة وما بعد الحداثة العراقيين بالفن التشكيلي، لذا نجد أنّ «سعدي مغرم بالألوان والظلال، وبالطبيعة وأشيائها الأليفة، لذا فهو يكسب قصائده مكونات حسية للتقليص من تجريدتها وهلاميتها، وإحكام القبضة على فضائها حتى يتزين بالأبعاد المكانية ليشد الشبكة البصرية للقارئ بها»[٧٧]، كما أنّ «جمال الصورة لدى سعدي يوسف وهو يسترجع الماضي ولا تكتمل إلا باللون، فقصيدته تحمل في جانب كثير من تركيبها نزعة تشكيلية، يرى فيها الأشياء ويتحسسها بحواسه، وحاسة إدراك اللون وهي بصرية وشمية في وجه من وجوهها، أكثرها توهجًا أنه يأتي باستمرار إلى اللون الأخضر المزرق (التركواز) أو الأخضر الصافي في كل استذكاراته عن حمدان والبصرة وأبي الخصيب. ويبرز ضمن استعارات مفردة في قصيدته وضمن المحاور الكثيرة في شعره»[٧٨]، فالأخضر تعبير عن الحياة النابضة النضرة التي تلوِّن تذكارتها الريفية لا وعيه الجمالي، وهو ما يبدو بارزًا كضد له تمثُّل الرؤية الجمالية المدينة بما فيها حدائقها في لون أزرق فيما يعد نتيجة إحساس الذات بانطفاء الخضرة وشحوب الحيوية في المدينة، وهو ما يتبدى في تجوال الذات في بغداد الذي تستدعي فيه «حمدان».

٧٦- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول:** ديوان **٥١ قصيدة (١٩٥٩)**، مصدر سابق، ص ص٥٤٣- ٥٤٤.

٧٧- عبد السلام فزازي، «القيم الجمالية في شعر سعدي يوسف»، مرجع سابق، شبكة المعلومات (الإنترنت).

٧٨- فاطمة المحسن، **سعدي يوسف: النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص٤٤.

١-١-٥- وحشية البيروقراطية والتمييز العرقي

من مظاهر الاغتراب بل أيضًا من مظاهر الجمود في المجتمعات العربية ومنها العراق سطوة البيروقراطية التي تمسي أسلوب حياة يشمل وعي الجماعات الرسمية الحكومية وغير الرسمية والشعبية بما يحدُّ من حرية الأفراد ويعيق المجتمع نفسه عن التقدُّم، فثمة كراهية تداخل الماركسيين والشيوعيين عمومًا، ومنهم بالتالي سعدي يوسف، نحو البيروقراطية، ذلك «باعتبار أنّ تلك البنى (أو الهياكل) البيروقراطية، هي في حد ذاتها بنى غير مرنة، وربما تكون- كذلك- غير مستجيبة للتغير، فإنّ الأنشطة الابتكارية، أو تلك التي لاتكون معقولة داخل الحدود الضيقة للبيروقراطية، يتم كبحها أو حظرها»(٧٩)، فيقول سعدي يوسف في قصيدة «الحالم»:

في زاويةٍ،
تحلُمُ..
ينفضُّ الهتّافونْ
عنكَ،
وينهشك البيروقراطيون السفلةْ،
لكنّ عليَّ بنَ محمّدْ
بكتائبه الزنجيةِ
ينهضُ بين العرق وبين العرقِ
قرنفلةً مشتعلةً(٨٠).

يجلي التموضع الذي تتمركز الذات فيه (زاوية) لتمارس (الحلم) الذي هو رؤية واستيهامًا يرمي لتغيير الواقع- انزواء الذات. في المقابل يكشف الصوت الشعري عن انفضاض جماعة من الهتّافين عن الذات، تلك الجماعة التي تحمل وعيًّا ثوريًّا زائفًا، جماعة من الحنجوريين التي لا يتخطى عمل هذه الجماعة مستوى الترديد الزائف للشعارات دون إنتاج رؤية «حلم» يخطط لفعل ثوري ورؤية ثورية أو تضامن حقيقي، وهو ما يدفع الذات إلى الانزواء بعد سقوط الأقنعة عن مدعيي الثورة واكتشاف هشاشة الكتلة الثورية، في مقابل توحش البيروقراطية التي تكون ذراعًا للسلطة ومن أجهزة

٧٩- أندرو إدجار وبيتر سيدجويك، **موسوعة النظرية الثقافية: المفاهيم والمصطلحات الأساسية**، ترجمة: هناء الجوهري، مراجعة: محمد الجوهري، (مصر، المركز القومي للترجمة، عدد ٢/١٣٥٧،الطبعة الثانية ٢٠١٤)، ص١٤٠.

٨٠- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول:** ديوان **الساعة الأخيرة** (١٩٧٧)، مصدر سابق، ص١٥.

الدولة الأيديولوجية التي تمارس قمعًا إزاء معارضي السلطة وحملة ألوية الثورة تجاه النظام الحاكم. وعلي أي حال، فإنّ البيروقراطية، عمومًا، تبدو كنظام ضد التغيير وضد الحراك، بكافة أشكاله، كما «يُضاف إلى ذلك أنّ الخبرة الفنية تتركز داخل المواقع الإدارية في النظام البيروقراطي، ولا يُمكن محاسبتها وفقًا للمبادئ الديمقراطية، وهكذا يتعذر إبداء الاعتراض على القرارات والإجراءات البيروقراطية. وبهذا الشكل تصير البيروقراطية «قفصًا حديديًّا» يحبسنا جميعًا داخله»[٨١]، لذا فالبيروقراطية ضد الحلم وضد إرادة التغيير وتحاول أن تقمع الروح الثورية.

ومع إحساس الذات باغترابها في مكانها المحايث وزمنها الآني تقوم بعملية ارتدادية لزمن مضى، حيث ما عُرِف بثوررة الزنج: (٢٥٥– ٢٧٠هـ/ ٨٦٩–٨٨٣م) التي قادها علي بن محمد الذي كان َشاعرًا، ورغم التسمية بثورة الزنوج الذين كانوا يمثلون شريحة عريضة من قوام الكتلة الثورية التي أشعلت تلك الثورة ضد الدولة العباسية وزعزت أركانها واستنزفتها طيلة أربعة عشر عامًا وكان مركزها البصرة قبل أن تنجح الدولة العباسية– بمشقة– في أن تقضي عليها[٨٢]، فإنّ عديدًا من الأعراق والأجناس والطوائف اشتركت في هذه الثورة، التي لم تكن في جوهرها ثورة عرقية، بقدر ما كانت ثورة للحرفيين ضد رؤوس التجار؛ لذا نجد أنّ «ثورة الزنج هي، من جهة، ثورة عبيد على أسياد، وأنّها، من جهة ثانية، وعد بحياة كريمة يملكون فيها ملك أسيادهم، وأنّها من جهة ثالثة، ذات قيادة من طبيعة نبوية»[٨٣]. وكأنّ شاعرُنا باستدعائه لرمز هذه الثورة «علي بن محمد» ليراها ثورة للطبقة العامة العاملة (البروليتاريا) ضد البون الطبقي الفاحش وانتهازية طبقة الأثرياء والتجار فيما يمكن أن نسمية (الرأسمالية الطفيلية) في ذاك العصر.

ولكنّ لِمَ يستدعي شاعرُنا ثائرًا شاعرًا آخر مثل علي بن محمد؟ هل يستلهم شاعُرنا الثائرَ على بن محمد ويتماهى معه في استبصار لضرورة أن يضطلع الشاعر بدور تحريضي ثوري في مواجهة الظلم الاجتماعي؟ هل ينعي الشاعر– باستحضاره علي بن محمد– حاله مع انفضاض الهتّافين عنه، في مقابل تضامن الآلاف مع علي بن محمد في ثورته ومخاطرتهم بالأرواح في سبيل معتقدهم الثوري؟

ونظرًا للدور الدلالي التي أمست تلعبه القافية في قصيدة التفعيلة، كأحد المظاهر

٨١– أندرو إدجار وبيتر سيدجويك، **موسوعة النظرية الثقافية: المفاهيم والمصطلحات الأساسية**، مرجع سابق، ص١٤٠.

٨٢– انظر: أحمد علي، **ثورة الزنج وقائدها على بن محمد** ، ط١ (بيروت دار مكتبة الحياة ١٩٦١).

٨٣– أدونيس، **الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب**، (الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة **ذاكرة الكتابة**، العدد ١٧٣، ٢٠١٦)، ص٦٧.

الدالة على مادية اللغة، فالقافية- بحسب **شتايجر**- «يتبين أنّ من أهم وظائفها إبراز الخطورة الدلالية لبعض الكلمات، وتسوير حدود الجملة الشعرية في أحيان كثيرة»[٨٤]، لذا تضطلع القافية اللامية الروي- هنا- بين (السفلة - مشتعلة) ببيان الصراع بين الذات و(السفلة) من البيروقراطيين ووسيلة الذات باستلهام على بن محمد كـ(قرنفلة مشتعلة) إبرازًا لتوقد جذوة الروح الثورية واشتعالها في مواجهة سفالة البيروقراطيين.

ويبرز هذا النص بشكل واضح تموقع سعدي يوسف الجمالي وتمركزه الفني واستراتيجيته التعبيرية، إذ يبدو «أنّه يقف بين الرومانتيكية في نزوعها الذاتي إلى تصوير الأشياء خارج موضوعيتها، والكلاسيكية في تطلعها إلى موضعة الذات في شكل محدد واقعي مرئي. فنزعته التصويرية الحسية- في الغالب- تحاول التقدم في تنظيم خطوتها من الصيغ الدنيا للتعبير عن الذات الفنية في الصيغ الروحية العليا»[٨٥]، فيربط سعدي الذاتي بالموضوعي، ثم يحيل الموضوعي إلى أمثولي.

١-٢- الاغتراب السياسي والأيديولوجي

حينما يغيب العدل وينتفي شعور المواطن بالمساواة الاجتماعية، في مقابل إحساسه بخلل في «التعاقد الاجتماعي» مع سلطة حاكمة تنفيه وتصادر حقوقه في المشاركة السياسية ومعارضة الحاكم حينئذ يعيش المواطن اغترابًا سياسيًّا، وكذلك حين تلاقي جماعة ما محاولة نفيٍ من جماعة أخرى- في صراع على الحكم وفرض الهيمنة والسيادة- ستشعر- أيضًا- باغتراب سياسي، ينسحب بالطبع على أفرادها، وحين يشعر الفرد باغتراب سياسي فقد يُسقط فكرة الوطن وينفي انتماءه للدولة التي لا تراعي حقوقه السياسية كما عند سعدي يوسف في قصيدة «الزيارة»:

حين زار العراق اكتفى بالزيارة

قالوا: هو الأخضر المتكبرُ...

قالوا له: «كم تضوّعَ بعضٌ بهذي البلادِ

وكم ضاعَ بعضٌ،

وأنت بها المتفرجُ...

ما ضُعتَ يومًا

٨٤- صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، مرجع سابق، ص٣٧.

٨٥- فاطمة المحسن، **سعدي يوسف: النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص١٣.

وما ضِعتَ...»

قالَ:

«البلاد لأصحابها

لا البلادُ بلادي

ولا أهلُها الأهلُ

والماءُ ليسَ السماء»[٨٦].

يرتدي سعدي يوسف-هنا- كما في قصائد كثيرة له قناع «الأخضر بن يوسف» الذي اخترعه سعدي في مطلع السبعينيات من القرن العشرين. وإذا كان الغالب على شخصيات الأقنعة التي استخدمها الشاعر العربي هو التعيين الواضح للشخصية التي ينتخبها الشاعر كأنْ تكون شخصية تاريخية لها تحقق في الوجود التاريخي كحلاج صلاح عبد الصبور أو سبارتاكوس أمل دنقل أو متنبي كمال أبو ديب، فإنّ سعدي يوسف يقدم شخصية مبتكرة قناعًا له، هو الأخضر بن يوسف، ولنا أن نقول- أيضًا- إنها شخصية تلفيقية، توفيقية، فقد يكون الأخضر هو «الخضر»، تلك الشخصية الغريبة التي صاحبت موسى النبي، وقد يكون يوسف، هو يوسف الذي لاقى محنة الإلقاء وحيدًا في جب المهلكة، وفق ما يتيحه «القناع» من فساحة احتمالية لتأويل المقنع؛ «فالقناع يحجب وجهًا ليستولد وجوهًا»[٨٧]، والقناع هو تراوح يمزج بين صوت الشاعر وصوت الشخصية التي يتقنعها، هو شخصية على الأعراف بين الواقعي والرمزي المتخيل، إذ إنّ القناع «رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر. ليضفي على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره»[٨٨]، كما يعبِّر القناع عن حالة اغتراب الذات عن نفسها وعالمها، يدفعها إلى اللواذ بقناع ترحل فيه.

وفي هذا النص لسعدي ثمة مبادلة حوارية بين الجماعة التي ترى انتشارا واسعا لهذا الأخضر بن يوسف كالتضوع الذي يكون للعطر، وصوت القناع/ الأخضر بن يوسف/ الذات. فيعلن الصوت القناعي لاانتمائيته لتلك البلاد وناسها، التي يشعر بأنّ أصحابًا لها يمتلكونها، فئة ما تتحكم بالبلاد/ الوطن/ المكان الأول.

٨٦- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثاني**: ديوان **من يعرف الوردة؟**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٧٢.

٨٧- خالدة سعيد، **فيض المعنى**، (بيروت، دار الساقي، ٢٠١٤)، ص١٧١.

٨٨- جابر عصفور، «أقنعة الشعر المعاصر: مهيار الدمشقي»، مرجع سابق، ص١٢٣.

ثمة شعور باد بانبتات الأواصر بين الذات والوطن/ مكانها الأول/ العراق وهو ما يُوسِع الهوة بين الَذات والوطن كما في قصيدة «التمرد»:

بلادٌ ننسى كيف نُسميها..

نعرف أن ع.ر.ا.ق حروفٌ نتهجّاها

أين نراهُ؟

(....)

نحن الفتيانَ الفقراءَ

ونحن الماشينَ على أرض ع.ر.ا.ق نجهله[٨٩].

إذا كانت عملية التسمية تعني بالتعالق بين الاسم والمسمى كما أنّ العلامة تعني التعالق بين الدال والمدلول، فالذوات قد فقدت الإحساس بالبلاد، فقدت الوعي بكيفية التسمية، حيث البلاد التي صارت بلا مدلول، اسمًا بلا مسمى، علامة زائفة. ثم يتبين سبب انفصام الذوات عن الوطن وهو الفقر الذي يسم الفتيان، مما يسلبهم القوة التي يحملها معنى الفتوة نتيجة الفقر المُنهِك الذي يستنزف القوى مما يُضعِف الإحساس بالوطن.

ومما يبدو من وسم الذات جماعتها بل جيلها من الفتيان بالفقر فإنّ روحًا رومنسيًّا تسري في جسد شعر سعدي يوسف، تلك الرومنسية التي ستستلهم الروح الثورية سبيلاً لمقاومة قبح الواقع وفساده، بل إنّ تلك الروح الرومنسية بتجلياتها الثورية- مع تنامي المدّ الشيوعي وصعود الأيديولجيا الماركسية- في العراق وغيره من البلدان العربية مع منتصف القرن العشرين- قد اتّخذت من مكابدات الفقراء ومعاناة الطبقات المُهمَّشة ثيمة شائعة في الخطاب الشعري لتلك المرحلة، لنجد أنّ «في الخمسينيات تضاعف إيمان المثقف بدوره كمعبرٍّ عن هموم الشعب، بل توضحت لديه نزعة الانحياز إلى صوت الطبقات الفقيرة، حتى اتخذت صيغة الحلول في روح الشعب وتمثيله في الأدب أو الفن، عبر لغة بدت على درجة من الحميمية»[٩٠]، وكأنّ الفقر قد جعل الذوات تجهل الوطن ولا تراه، مما يُجسِّد عمق مأساة الذوات الاغترابية في هذا الوطن.

ويبدو استثمار الصياغة الشعرية- لدى سعدي يوسف- لطاقات اللغة وماديتها صوتًا وكتابةً (رسمًا) واضحًا في كتابة كلمة (عراق) مفردة ومنفصلة الأحرف، بما قد يعكس إحساسين متجادلين يداخلان الذات: الشعور المرهف بكل مكوِّن من مكونات الاسم/ الوطن، كما قد يعكس- في الوقت نفسه- شعورًا بتشظي هذا الوطن وتبعثره.

٨٩- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثاني:** ديوان **من يعرف الوردة؟**، مصدر سابق، ص ص١١٨-١١٩.

٩٠- فاطمة المحسن، **تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق**، مرجع سابق، ص٧.

لذا، نجد أن ثمة تجليات عدة للاغتراب السياسي الذي عاينه المثقف وعايشه الشاعر وعبرَّ عنه جماليًّا في خطاباته الشعرية، ومنها:

١-٢-١- إقصاء المثُقف وتهميشه

مع تنامي وعي المثُقف بدوره في عهد الحداثة وما بعدها- في العالم العربي والعراق بالضرورة- كمُعبرٍّ عن ضمير الأمة ووجدان الجماعة إلى جانب وعيه بفردانيته وذاتيته، تزايد إحساسه بأحقيته بأن يكون له دور بالمشاركة في قيادة وطنه وصنع سياساته، في مقابل سلطات حاكمة كثيراً ما تقصي المثقف إما لأنّها تنتهج نظامًا شموليّا في الحكم يتأسس على أحادية السلطة الحاكمة أو لأنّها- كذلك- تعتمد نظامًا تكنوقراطيًّا ينظر بعين براجماتية قصيرة المدى وضيقة الأفق للثقافة كمُكوِّن ثانوي وعامل رفاهية في بنية المنظومة الاجتماعية، مما يُبقي المثقف على هامش الأنظمة بعيدًا عن اعتباراتها، ما يراكم شعورًا حادًا بالاغتراب لدى المثقفين- ومنهم الشعراء- ويضاعف إحساسهم بالعيش في منفى ببلادهم، فيقول سعدي يوسف في قصيدة بعنوان «السبب»:

أنا لا أرحلُ خوفًا من...
فإنّ الأصدقاءْ
يعرفون المسألةْ
كلّها حتى الزوايا المهملةْ
في بلادي يفتحُ الأعمى عيونهْ
ويموتُ الشعراء
في سراديبَ من الجوع إلى حرفِ مجلةْ
وسراديب مذَلّةْ
إنني أفقأ عينيّ أمامَ البؤساءْ
بالطباشيرِ...[٩١].

يبرز الخطاب الشعري مأساة الشعراء ومعاناتهم بالموت «**في سراديبَ من الجوع إلى حرفِ مجلةْ وسراديب مذَلّةْ**»، فتموقع الشعراء في سرداب يعني حجبهم وعزلهم عن الجماهير وحرمانهم من عملية التلقي الجمالي لإبداعهم والانتشار لنصوصهم، وهو ما يفضي بهم لموت ولو رمزي لإحساسهم بالمذلة؛ نظرًا لافتقادهم وسائل التعبير المادية عن أنفسهم كالمجلات الأدبية التي تمثل ركيزة هامة ومقومًا رئيسيًّا من مقومات

٩١- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول**: ديوان ٥١ قصيدة (١٩٥٩)، مصدر سابق، ص٥٩٧.

الثقافة كعملية إنتاجية تنبني على مبادئ تبادلية تنظر للعمل الجمالي كمنتج بحاجه إلى متلق، وهو ما يتم تفعيله من خلال وسائل اتصال مادية تنقل للجمهور/ المتلقين الأعمالَ الجمالية لتكون هذه الوسائل المادية هي بمثابة رأس مال ثقافي الذي يأخذ- بحسب **بول فاليري**- «شكل مؤسسات أدبية وأكاديميات ولجان تحكيم ومجلات ونقاد ومدارس أدبية تُقاس شرعيتها بعدد وقدم وفاعلية الاعتراف الذي تصدِّره»[٩٢]، مما يعمق إحساس الشعراء كغيرهم من المبدعين والمثقفين بالاغتراب في مجتمع غير معني بتوفير ما يكفل لأعمالهم الجمالية الوصول لمتلقيها.

إنّ ما يحمله نص سعدي يوسف هذا من وعي ثقافي بأهمية وجود دور مؤسسي يعمل بمثابة الجسر الذي يربط المبدع وعمله الجمالي بمتلقيه إنّما يبرز أهمية وخطورة الدور الذي تلعبه الصناعات الثقافية في صياغة الوعي الجمالي وتقديم المنتج الثقافي، وهو ما كان مجال عناية مدرسة فرانكفورت النقدية لا سيما قطبيها البارزين ماكس هوركهايمر وأدورنو في كتابهما **جدل التنوير** (١٩٧٢) الذي طرحا فيه أنّ الصناعة الثقافية «تقوم بتحويل **القيمة الاستعمالية** (أي المنفعة التي يستمدها المستهلكون من **السلعة**) إلى شيء يقوم النظام الرأسمالي بإنتاجه»[٩٣]. كذا، فمن ناحية أخرى تُدرس «الصناعات الثقافية في سياق سياسي كنوع من دمج الطبقة العاملة في المجتمعات الرأسمالية»[٩٤]، في إطار ما ينطبق على الثقافة من قيم تسلعية لمنتجاتها.

ويستخدم الشاعر بلاغتي السلب والحذف في مستهل قصيدته: (**أنا لا أرحلُ خوفًا من...**)، والشاعر لا ينفي فعل الرحيل بل ينفي شعور الخوف الذي يجيء منبتًا عن تعيين سبب محدد له. فعل الرحيل هو فعل اغترابي. ذات قلقة تضيق بالمكان ويضيق مكانها بها، فتمارس الرحيل. ولكن، فيما يخص حذف الشاعر (النحوي) لمتلعق حرف الجر (المجرور)، الذي هو ليس من قبيل النقص النحوي والخطأ التركيبي أو القصور اللغوي، وإنّما من قبيل ما أسماه **جان جاك لوسركل** بـ«المتبقي» الذي هو استعمال ذاتي للغة يتيح للمتكلم خرق قواعدها وتجاوز نحوها، باعتبار أنّ هذا «المتبقي» «يروغ من قواعد النحو ويتفلّت من قواعد الألسنية التي درسها وصاغها فرديناند دوسوسير. وهذا الجانب هو الذي يرتع فيه المبدعون والشعراء والصوفيون والمهووسون ومن شابههم.

٩٢- باسكال كازانوڤا، **ألجمهورية العالمية للآداب**، ترجمة: أمل الصبان، تقديم: محمد أبو العطا، (المجلس الأعلى للثقافة، **المشروع القومي** للترجمة، العدد ٤١٤، ٢٠٠٢)، ص٢٣.

٩٣- أندرو إدجار وبيتر سيدجويك، **موسوعة النظرية الثقافية: المفاهيم والمصطلحات الأساسية**، مرجع سابق، ص٣٧٣.

٩٤- دوجلاس كيلنر، «مدرسة فرانكفورت» ضمن كتاب **النظرية الثقافية: وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة** لتيم إدواردز، ترجمة وتقديم: محمود أحمد عبد الله، (مصر، المركز القومي للترجمة، عدد ٢٠٠٨، الطبعة الأولى، ٢٠١٢)، ص٩٥.

ومع أن الممارسات في هذا الجانب لا تسير بحسب قواعد النحو، إلا أنّها، كما يؤكد لوسيركل، تُغني اللغة وترفدها»[٩٥]، لذا فالمتبقي هو زعزعة لاستقرار اللغة ومناوشة لقواعد النحو بغية تجاوزها وتجديدها، فهو «تحوُّل أو تبديل وظيفي وتغير نحوي من خلال اللحن أو الخطأ النحوي»[٩٦]، هو تخلٍّ عن قدسية القاعدة النحوية.

لنا أن نعتبر «المتبقي» بقدر ما هو خرق لنحو اللغة، فهو تمثيل- على نحو أو آخر- لنحو اللاوعي، وتجسيد لترددات اللاشعور، إبرازًا لوقفات الصوت المتلفظ الذي هو انعكاس لترددات اللاوعي المُباطِن؛ فالحذف النحوي-هنا- بقدر ما يفتح َالاحتمالات على تعدد مباعث الخوف، بقدرَ ما يعاود التأشير على أنّ سبب رحيل الذات الرئيسي في المكان هو افتقاد الشعراء لقنوات تواصل ووسائل صناعة ثقافية تمنح لإبداعهم فرصة التداول الجماهيري.

ونجد أنّ البنى التركيبية للصياغة الشعرية بتنوعاتها إنّما تنشئ إيقاعًا للخطاب النصي قائمًا على استثمار عملية التركيب خدمةً لدلالات الخطاب، ففي تقديم الصياغة النصيّة للجار والمجرور (في بلادي) إنّما تخصيص وإبراز للمأساة التي تعاينها الذات ببلادها، ثم تأتي جملتان فعليتان، في زمن المضارعة (يفتح الأعمى عيونهْ ويموت الشعراءْ) للدلالة على الحالية واستمرارية هذا الوضع كحقيقة راسخة. كذلك يعمل تسكين الحرف الأخير في مختتم كل سطر شعري على تجسيد شعور عميق بالانكسار النفسي والجُرح الغائر.

وبتتبع حركة الخطاب النصي نجد أن ثمة إيقاعًا شعريًّا آخر للقصيدة بخلاف الإيقاع الموسيقي العروضي والتقفوي، وهو الإيقاع النفسي للذات المُحبَطة المغتربة في المكان والراحلة فيه وفي الزمن أيضًا، حتى تصل مأساة الذات ذروتها بإقدامها على أن تفقأ عينيها «أمام البوساء»، في تلبس واضح بشخصية أوديب وإعادة إنتاج لأسطورته. ولكن، لمَ تُقدِم الذات على فعل فقوء عينيها «أمام البؤساء»؟ هل لشعور يداخلها بالعجز أمام هذاَ البؤسَ المستفحل في الواقع وعدم امتلاك الشاعر/ المثقف القدرة على تغييره؟ هل يحسّ الشاعر بأنّه كأوديب الذي ألقت به الأقدار- في تردداته الاغترابية بين طيبة وكورنيت- بقلق الأماكن به كأنّ لا وطن له ولا أرض؟ أم لنا أن نعتبر أنّ الشاعر كأوديب- حين قتل أباه- إنّما يقتل آباءه الجماليين، كما بتعبير أدونيس بأنّ الشاعر الحق هو من يقتل أباه؟

٩٥- جان جاك لوسركل، **عنف اللغة**، ترجمة: محمد بدوي، مراجعة: سعد مصلوح، من «مقدمة المترجم»، (الدار العربية للعلوم، بيروت- المركز الثقافي العربي، كازبلانكا، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥)، ص٧.

٩٦- جان جاك لوسركل، **عنف اللغة**، ترجمة: محمد بدوي، مراجعة: سعد مصلوح، المرجع السابق، ص٣٢٧.

وتتكاثر الإشارات في شعر سعدي يوسف إلى ما يتم بحق المثقفين ومنهم الشعراء من إقصاء وعزل، كما في قصيدة «إلى عبد الوهاب البياتي» الممهورة بتاريخ ١٩٥٥:

الريحُ من منفاكَ تأتي نحو بصرتنا القديمةْ

الريحُ تحمل كلَّ شيءٍ نحو بصرتنا القديمةْ

حتى الحكاياتِ الأليمةْ

حتى أغانيكَ العظيمةْ

البصرةُ الزرقاءُ.. آلاف الجداولِ والنجومْ

النهرُ والبحرُ الحنونْ

وسفائنٌ ترسو وملاحونَ يا عبدَ الوهابْ

البصرةُ الزرقاء أغنيةٌ حنونْ

للبحرِ ناعمةٌ حنونْ

لكنّ ملاحي السفينةْ

ألمجهدين يزمجرونْ

أغنيةً للبحرِ، داميةً حزينةْ

للخبزِ والريحِ المزمجرِ والسفينةْ

للخبزِ يا عبد الوهابْ..[٩٧].

يلوح من الخطاب الشعري ما تعرّض له الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي كنموذج لما تعرض له كثيرون غيره من المثقفين العراقيين من إقصاء وعزل وفصل من عمله بمجلة الثقافة الجديدة العراقية عام ١٩٥٤، ثم أُعتُقِل لفترة ثم أُفرج عنه، وهو ما دفع بالبياتي للرحيل عن العراق، في منفى اختياري-حينها- إذ رحل إلى سوريا ثم بيروت فمصر حيث عمل بها محررًا بجريدة «**الجمهورية**» القاهرية.

إذا كانت الريح تحمل معاني الثورة وكذا أيضًا معاني التغيير والحداثة وما يلازم ذلك من عمليات إحلال، فإنّ تحديد وجهة الريح (نحو بصرتنا القديمة) الذي يتكرر مختتمًا السطرين الشعريين الاستهلاليين للقصيدة إنما يبرز وبشكل ملحاح اجتياح المدينة التي

٩٧- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول**: ديوان **٥١ قصيدة (١٩٥٩)**، مصدر سابق، ص٥٧٥.

تأتي مضافة لضمير المتكلم الجمعي (بصرتنا) ما يشي بانتماء الذات إلى المنشأ حيث مكانها الأول (القديم) عبر الجماعة، أما وسم المكان/ المدينة (بصرتنا) بالقديمة، فيشي بتغير ما أو حراك حداثي ما حل بهذا المكان أو ما دونه ما جعله قديمًا، هل هي رياح الحداثة التي حلت بالعراق لا سيما في خمسينيات القرن العشرين وأسست لمركزية بغداد في مقابل تراجع وانزواء المراكز الثقافية والحضارية الأخرى كالبصرة والموصل والنجف وغيرها؟ فمن تحولات الحداثة في العراق استئثار بغداد بثقل مركزي أكبر، إذ إنّ «تمركز الدولة ووضوح عمل مؤسساتها، جعل لبغداد مكانة خاصة كحاضرة ومركز جذب للمثقفين، فقد فقدت المراكز السابقة وهجها في الأربعينيات»[٩٨]، وهو ما حدا بمثقفيها ومبدعيها بالنزوح نحو العاصمة بغداد التي مثّلت المركز الأقوى والأول بالعراق في صناعة الثقافة وفقًا لمعطيات «الحداثة» الجديدة، وهو ما مثَّل- ولو بشكل متوارٍ- مظهرًا من مظاهر اغتراب مثقفي المراكز الثقافية والحضارية الآفلة حسب تحولّات الحداثة الجديدة.

وبينما تلوح البصرة/ المركز الثقافي الذي أخذ يُوسم بالقِدَم يبدو أنّ الشاعر يعلّق شيئًا من آماله على البحر الذي يصفه بالحنون، والبحر-هنا- قد يرمز لمسعى انفتاحي على عالم آخر، العالم الخارجي، والرحيل بحثًا عن أرض جديدة، وقد يحمل- في المقابل- رمزًا للتيارات الحضارية والثقافية الآتية من ورائه. لكنّ مع لواح السفينة التي تستدعي حمولات ميثيولوجية كرمز للخلاص والنجاة غير أنّ ملاحيها/ القادة والرموز المُلهمة يبدون مجهدين، وكأنّهم مُنهكين في ملاقاة رياح التغيير العاتية.

ثم يلوح رمز آخر وهو الخبز الذي هو رمز شيوعي اشتراكي بامتياز، حيث تكافح الاشتراكية العلمية من أجل مبدأ «الخبز مكفول للجميع»، كما أنّ شعار لينين أحد أبرز الآباء الماركسيين وأحد أهم أنبياء الشيوعية هو: «الخبز والسلام والأرض للجميع». مما يعكس ملمحًا فارقًا للحداثة الثقافية العراقية المُلَقَّحة بفكر يساري وأيديولوجيات ماركسية وشيوعية- وهو المناداة بعدالة اجتماعية، حيث إنّ «الفكر المساواتي أو الطموح نحو مجتمع يخلو من الفقر، كان من هواجس المثقفين، فبدا الأمر وكأنّ التوتر بين الفكر وأسلوب الحياة، قد أحدث شرخًا في شخصية المثقف»[٩٩]، وهو ما يضاعف اغترابات المثقف مع إقصائه لدرجة تصل إلى نفيه في حال اصطدامه بالسلطة، حتى وإن كان يطالبها بإرساء العدالة الاجتماعية والمساواة.

٩٨- فاطمة المحسن، **تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق**، مرجع سابق، ص٣٦.

٩٩- فاطمة المحسن، **تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق**، مرجع سابق، ص ص٤٣-٤٤.

١-٢-٢- الانشقاق عن الجماعة

إذا كان إقصاء السلطة للمثقف وعدم اعتناء المجتمع به هو سبب رئيسي لاغتراب المثقف في مكانه الأول وعزلته في وطنه فإنّ اكتشاف المثقف والناشط السياسي- أحيانًا- وهم الجماعة التي ينتمي إليها وزيف أفرادها إنّما يكون مصدرًا آخر لاغتراب المثقف والسياسي. فأحيانًا ما يكتشف المثقف زيف الجماعة أو الحزب الذي ينتمي إليه ما يُفاقم اغتراباته باعتبار أنّه كان يعوِّل على جماعته هذه وحزبه هذا باعتبارهما ملاذًا آمنًا وفضاءً مشتركًا جامعًا الذات بمن تتشارك معهم اهتماماتها وهمومها.

وفي تعبير سعدي يوسف عن خيبة رجائه في جماعته يلجأ إلى التلميح أكثر من التصريح، كما في قصيدة بعنوان «الشخص السادس»:

خمسةُ أشخاص في الغرفة كانوا يتحكمون إلى شخص سادسْ.

- **بدأ الشخص الأول لعبته**
  فتسلّق بالحبل
  إلى كرسيٍّ في السقفْ
- **والثاني أخرج كلبًا أسودَ**
  من جهة الصدر اليسرى.
- **والثالثُ أخرج «تأريخ البشرية» من مكتبة الغرفة**
  وتَحاملَ فوق السلّم
  حتى أوصلَ «تأريخَ البشريةِ» فوق الرّفّ.
- **أما الرابعُ فاستلّ عصا مغمدةً**
  وتناول «تأريخ البشريةِ»
  يجلده ألفا...
- **لكنْ الخامسَ إذْ جاءتْ نوبته استخفى.**
- **ضحكَ الشخصُ السادس.**
  تركَ الغرفةْ
  أغلقَ بابَ الغرفةِ بالمفتاحْ.
  ثم مشى في طرقات الناسْ[١٠٠].

١٠٠- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول: ديوان الساعة الأخيرة (١٩٧٧)**، مصدر سابق، ص٥٧.

فيما يتبدى من هذا القصيدة أنّ الشاعر يستعمل تقنية التخييل الأليجوري في التمثيل لمقاصده في نقد النخبة والرفاق الحزبيين باعتبار أنّ الأليجوريا هي «أن تقول شيئًا وتقصد شيئصا آخر. وهذا الحد لا يعدو أن يكون توسّعًا في معنى كلمة «All–égoria» يميّز هذه الصورة بخصيصة أساسية تتمثل في ازدواجية المعنى. فالمعنى الظاهر في الأليجوريا يحيل على آخر خفيّ بسبب المشابهة بينهما. وقد مهّد هذا الفهم إلى الربط بين الأليجوريا والاستعارة بحيث اعتبر «المعنى الآخر» إفرازاً لامتداد الاستعارة. وهو ما أفضى إلى صياغة حدٍّ ثان منسوب إلى عالم البلاغة اللاتيني «كنتيليان» (حوالي ٣٠م-١٠٠م) ومفاده أنّ «الأليجوريا استعارة مسترسلة»»[١٠١]، فالأليجوريا تبدو كحكاية يستحيل مدلولها الأول دالاً على مدلول آخر.

وبحسب هذه القصيدة التي تتخذ شكلاً أليجوريًّا فيما يتمرأى من أفعال الأشخاص خمسة الذين أقرب لأن يكونوا رفاقًا حزبيين أو في جماعة على وعي الشخص السادس الذي غالبًا ما يكون الشاعر- فإنّ ثمة حالة من العبث والزيف والسوداوية تتبدى في مسلك هؤلاء الرفاق. ومما يتبدى من الفضاء المكاني الذي يجمع هذا الشخص السادس «الغرفة» محدودية هذا الفضاء وانغلاقه وضيق أفقه، أما تعيين هذا المكان بتعريفه الـ»غرفة» فيؤكِّد على خصوصية هذا المكان/ الغرفة وارتباط هؤلاء الأشخاص الستة/ الجماعة به.

ومما يسم به الصوت الشعري السارد الأشخاص الخمسة بأنّهم يتحكمون إلى الشخص السادس كأنهم في مباراة لإبراز تميُّزهم أو الفصل بأفضلية أحدهم على زملائه، كذلك يسم السارد الأشخاص الخمسة باللعب، بما يعني عدم الجدية والعبث. ومن مسلك الشخص الأول الذي (**تسلّق بالحبل إلى كرسيّ في السقف**) وهو ما يشي بالعبث والاستعراض الزائف أما وضعية الـ»كرسي في السقف» فتشي بانقلاب الأوضاع وفسادها. أما فعل الشخص الثاني الذي (**أخرج كلبًا أسودَ من جهة الصدر اليسرى**) فيشي بسوداوية القلب، أما فعل الشخص الثالث الذي (**أخرج «تأريخ البشرية» من مكتبة الغرفة وتحامل فوق السلم حتى أوصلَ «تأريخ البشرية» فوق الرّفّ**) فيشي بمسعاه لإقصاء «تأريخ البشرية» أي محاولة كتابة تاريخ للبشرية أو مراجعة هذا التاريخ من المكتبة أي مجتمع المعارف، في حين يتناول الشخص الرابع «تأريخ البشرية» فيجلده ألفا في إشارة لموقف عدائي من «تأريخ البشرية»، أما الشخص الخامس الذي «**إذْ جاءتْ نوبته استخفى**» فيعكس موقفًا انسحابيًّا ومسلكًا هروبيّا.

١٠١- فتحي النصري، **صور التخييل في الشعر العربي الحديث: بحث في الإليغوريا**، مرجع سابق، ص ص٢٦- ٢٧.

أما «الشخص السادس» الذي ربما يشير إلى الشاعر فيقابل مواقف هؤلاء الرفاق في الغرفة بالضحك وتركهم ماشيًا في طرقات الناس، في إشارة لتخلي الشخص السادس/ الشاعر عن الرفاق والنخبة بعد اكتشافه زيفهم وانخراطه مع الناس والعوام، فتنطوي القصيدة على «صياغة أليجورية لموقف الشاعر النقدي تارة واليائس تارة أخرى من التنظيم السياسي المغلق أو النخبة التي تحرفها المهاترات والعقائد الجامدة عن مشاغل الناس»[١٠٢]، فالشاعر يلتحم مع الناس سالكًا طريقًا شعبويًّا يفضله على أرستقراطية النخبة الزائفة.

وما يؤسسه سعدي من ترميز أمثولي ينطوي تحت «الأليجوريا التعريضية» تلك التي «تتعدّى المغزى الأخلاقي أو الفكرة المجردة لتحيل على وقائع اجتماعية أو سياسية أو ثقافية معاصرة للمؤلِّف. فهي إذًا تتجرد من «البراءة» التي تميّز الأليجوريا الساذجة لتغدو قناعًا يتخذه الشاعر ليُبدي بأسلوب التلميح والتعريض رأيه في ما يجدّ في عصره من وقائع وأحداث من دون أن يكون عرضة للمسألة أو العقاب. وباختصار فإنّ الأليجوريا التعريضيّة تتعدّى الوظيفة التعليميّة إلى النقد والسخرية والهجاء»[١٠٣]، فالتخييل الأليجوري يصنع صورة قناعية مخاتلة ومحيلة للدلالة الثانية المقصودة.

لقد غدا القالب الأليجوري عند سعدي يوسف أحيانًا وسيلة تصورية وآلة تخييلية في هجاء الجماعة التي ينتمي إليها، فيقول سعدي في قصيدة بعنوان «الرايات»:

وجدتُ في زاويةِ الدكان، ظُهرًا، حزمةَ الرايات
-ألم تكن مسندةً يومًا إلَى الحائط
والحائطُ رطبٌ؟
قلتُ: ما دمتُ هنا، في غفلةٍ من صاحب الدكانِ
فلأخرجْ بها للشمسِ
ولتخفقْ قليلاً
رُبما يسقطُ هذا العفنُ الناشب في أعوادها
أو رُبما تنشف في الشمس
وقد يُبصرها العابرُ

١٠٢- فتحي النصري، **صور التخييل في الشعر العربي الحديث: بحث في الإليغوريا**، مرجع سابق، ص١١٧.

١٠٣- فتحي النصري، **صور التخييل في الشعر العربي الحديث: بحث في الإليغوريا**، مرجع سابق، ص٤٥. (بتصرف بإبدال الغين جيما في أليجوريا)

والعاثرُ...
قد أختارُ منها راية أحملُها
حين أرى اللونَ بهيًا خافقًا في الريحِ
وامتدّتْ يدي...
لكنني ما كدتُ في تلهفي أُمسكُها
حتى تهاوتْ بين كفيَّ
ترابًا
خانقًا
أخرجني من غفلةِ الدكانِ
والزاويةِ الرطبةِ
والراياتِ
والباب الصدئ(١٠٤).

لئن كان النص الشعري والجمالي عمومًا غير محسوم الدلالة، وليس أحادي المعني، فبوسعنا أن نقرأ الرايات التي يستخدمها الشاعر في نصه الأليجوري على أنّها «الرفاق» الذين كانت الذات تعتقد في قيمتهم وارتفاعهم بوصفهم رموزًا وأعلامًا لغيرهم، كما بوسعنا أن نقرأ الرايات بوصفها حزمة من القيم التي كانت تعتقد الذات بمثاليتها، ولنا أن نوسِّع القراءات إلى مدى ممتد، لكن البادي في هذا النص أليجوريته التي تعني أنّ عناصره وحدوده إنّما تحيل إلى مرموزات وعناصر موازية.

الفضاء المكاني الذي تعاين فيه الذات تلك «الرايات» هو «الدكان» أي فضاء يتسم بالمحدودية والتحدُّد، وتموضع الرايات في «زاوية» من الدكان أي توسم بالانكسار والانزواء في فضاء محدود داخل فضاء الدكان الذي يتشابه مع فضاء «الغرفة» في النص السابق. هذه الرايات التي لنا أن نقرأها بوصفها مجموعة من الأشخاص الذين كانت تعدهم الذات رموزًا يمكن أن تُشهَر قد طالتها «الرطوبة» ونشب العفن بأعوادها ما يعني فسادها مع مرور الزمن عليها في هذا الفضاء المحدود «الدكان».

أما الذات فقد ظلت تراهن على هذه الرايات وتأمل في تخليصها من هذه الرطوبة وهذا العفن بإخراجها للشمس أي بجعلها تخرج من أطرها الضيقة وأفقها المحدود، ولكن ما أن

١٠٤- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثاني: ديوان من يعرف الوردة** (١٩٨١)، مصدر سابق، ص ص٧٠- ٧١.

أمسكت الذات بها حتى تهاوت ترابًا وهو ما يعني استحالة العلاج والتقويم والترميم لهذه الرايات ما جعل الذات تخرج من هذا «الدكان» الذي قد يرمز إلى النظام الحزبي.

ووفقًا للبنية الأليجورية فإنّ لعناصر النص الأليجوري طاقة علاماتية بوصفها دوالاً أولى تحيل إلى دوال أخرى ثانية متعددة وغير محسومة المعنى باعتبار أنّ الأليجوريا وفقًا لهنري مورييه هي «حكاية ذات طابع رمزي أو تلميحي. وهي باعتبارها سردًا تقوم على تسلسل أعمال وتعرض شخصيات (كائنات بشرية أو حيوانية أو تجريدات مُشخَّصة) تكون لصفاتها وأزيائها ولأعمالها وحركاتها قيمة العلامات. وتتحرك هذه الشخصيات في مكان وزمان لهما بدورهما طابع رمزي... وتضمّ الأليجوريا دائمًا مظهرين، مظهرًا مباشرًا حرفيًّا، وآخر يتمثّل في الدلالة الأخلاقية أو النفسية أو الدينية»[١٠٥] ولنا أن نضيف الدلالة النقدية باعتبار أنّ الأليجوريا في شعر الحداثة قد تجاوزت وظيفتها ما كانت تقف عنده الأليجوريا في النص الديني من الوعظ، إلى النقد السياسي والهجاء الاجتماعي.

وربما كان لجوء سعدي للأليجوريا تأثرًا بالنص الديني لا سيما الأمثلة التي على لسان المسيح في الكتاب المقدس أو أيضًا بأثر تراثي كما في **كليلة ودمنة** وغيرها من النصوص ذات الطابع الأمثولي الأوليجاري، فالأليجوريا هي قناع استعاري يقوم على هيكل حكاية تكون بمثابة أمثولة.

١-٢-٣- الهيمنة الأجنبية

مع تنامي الحسّ الوطني إضافةً إلى الانتماء القومي والعروبي يتنامى الانتماء الذاتي لوطنها وقوميتها، فكان من مباعث شعور المثقف بالاغتراب ما يداهم الوطن من خطر الانتهاك الأجنبي والزحف الكولونيالي والمطامع الاستعمارية في التوسع وبسط الهيمنة والنفوذ، فيقول سعدي يوسف في قصيدة له بعنوان «عن المسألة كلها»:

بغدادُ تسكنُ تحت مئذنة، نهارَ الفاتحِ التتريّ...
كنتُ أظنُّ وجهَك طالعًا لي خلفَ هَفَّةِ سفعة،
وكأنّ آلافَ الأزقةِ يحتويه واحدٌ منها؛ غبارُ
الخيلِ والعجلاتِ في وَهَجِ الظهيرةِ كان آلاف المرايا:
لو تراءت عنكِ، واحدةً، فواحدةً، لكنتُ

١٠٥- فتحي النصري، **صور التخييل في الشعر العربي الحديث: بحث في الإليغوريا**، مرجع سابق، ص ص٢٨- ٢٩. (بتصرف بإبدال الغين جيما في أليجوريا) نقلاً عن:
H.Morier, Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, 4 éme Edition P.U.F. Paris, .1989, p65

منحتُها صدري، وكنتُ وهبتُها سري،
وكنتُ ضممتُها... فأضمُّ حتى لو خيالاً منكِ...
سيدتي الجميلةَ!
إن كلّ الليلِ يهبطُ، والمآذنَ تسكنُ العَتَماتِ
سيدتي الجميلةَ!
أنتِ ضائعةٌ... مراياكِ الرهيفة ليس فيها غيرُ وجهِ
الفاتحِ التتريّ...(١٠٦).

يتقاسم فضاء المشهد ثلاثة فواعل مركزيين: (بغداد/ الفاتح التتريّ/ الأنا). هذه الفواعل يلتصق بها عدد من اللوازم وعناصر المشهد المكانية كـ(المئذنة والأزقة)، والزمانية كـ(الظهيرة بوهجها والليل بعتماته) وبعض العوالق الشيئية كالسعفة والخيل بما يثيره من غبار والعجل والمرايا.

الذات (الأنا) تبدو ممزقة إزاء الفتح التتري لبغداد، المكان والمركز الهوياتي الذي تنتمي الذات إليه. أما في رسم الصياغة الشعرية لهوية بغداد التي هي رمز تاريخي للعراق فتبدو (**بغدادُ تسكنُ تحت مئذنة**) فيما يشبه في فن التصوير تقنية الانعكاس بإبراز مئذنة تسكن تحتها مدينة بغداد، فقد جعلت الصورة الكل (بغداد) عالقًا بأحد أجزائه (مئذنة) وكأنّه خلفية له في إبراز للهوية الحضارية التاريخية لبغداد المنتمية للثقافة الإسلامية، في مقابل نهار الفاتح التتري الذي يأتي حضوره صادمًا، كاشفًا لاجتياح المدينة واستلابها ثقافيًّا وحضاريًّا.

وما بين بغداد/ الوطن المنتهك، والفاتح التتري، بما يعكسه معنى الفتح من خلخلة البنية الهوياتية التي كانت مستغلقة لبغداد/ الوطن بخصوصيتها الكينونية وتماسكها التكويني، تبدو الذات (الأنا) وقد وقعت في فخاخ الوهم البادي في فعل الظن (كنت أظنُّ)، فيشي إلحاقه بزمن الماضي إلى تحوّل الذات التي تبحث عن وجه الوطن عن ذلك الظن بعد اكتشافها وهميته وكذبه، تلك الذات المغتربة بفقدانها اليقين.

ورغم ما يشي به الغبار (**غبارُ الخيلِ والعجلات في وَهَجِ الظهيرةِ**) من فاعلية إفسادية وتعكير المشهد وحجب الرؤية، فإنّ الذات التي تتلمسُ الوطنَ/ بغداد وتفتش عن وجهه/ علائمه الهوياتية تتمثّل هذا الغبار مرايا، آلاف من المرايا، بما يعكس تلهف الذات لتلمس وجه الوطن الذي تبحث عنه. ولا يفوتنا انتماء المفهوم المرآوي باعتبار أنّ المرآة وسيلة انعكاس للعالم وأنّ الأدب مرآة عاكسة للواقع الاجتماعي إلى الأدبيات الشيوعية، خاصةً لينين الذي كان يرى بأنّ الفن «شكل نوعي من أشكال انعكاس الواقع،

١٠٦- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول:** ديوان **الأخضر بن يوسف ومشاغله (١٩٧٢)**، مصدر سابق، ص ص١٨٠-١٨١.

وأنّ الأدب- تخصيصًا- مرآة تصوِّر الواقع الاجتماعي في تناقضاته وتعقده؛ ولذلك كان ليوتولستوي- عند لينين «مرآة الثورة الروسية لعام ١٩٠٥»»[١٠٧].

المرايا كموضوع هي وسيط مادي لتجلي الذات والموضوع (المرئيات المتمثَّلة)، حيث إنّ «المرايا تقتضي وجودًا لشيء ما، يتمرأى فيها، وبذلك تصبح موضوعًا دائمًا لذات تمارس فعلها عليه»[١٠٨]، باعتبار أنّ «المرايا جسم محدد ذو طبيعة فيزيائية محددة، يعكس الضوء المتجه إليه من الأجسام الخارجية»[١٠٩]، وهي تمثِّل أفق ترقُّب وتَطلُّع إذ إنّ «الرائي يتوقع (شيئًا) ما في المرآة، وتكون المرآة بذلك أفق انتظار أو توقعًا بصريًّا»[١١٠]، غير أنّ المرايا هنا (**غبارُ الخيلِ والعجلاتِ**) تبدو متشظية ومتبعثرة، فأي رؤية تنشدها الذات من هذا التشظي؟

وإذا كانت الذات غالبًا ما تبحث عن قرينها، شبحها، أناها الأخرى في المرآة، وإن كان هذا القرين المرآوي لايعني نسخة مطابقة للذات في حضورها المحايث والآني، حيث «إننا لا نبحث في المرايا عن واحدية أجسادنا وصورنا. بل نسارع إلى البحث عن تفاصيل منسية مطمورة، لكي نؤلف منها صورة (القرين) الذي يشاركنا خطانا وحياتنا»[١١١]- فلمَ تبحث الذات- هنا- عن وجه بغداد في المرآة؟ هل تكون بغداد هي الأنا الأخرى للذَات، قرينها المفقود وشبحها الضائع؟ ثم كيف تبحث الذات عن وجه بغداد/ الوطن في هذا التشظي وهذا الغبار الذي يطغى على مجال الرؤية ويكسوه؟

الذات التي تنشد تمرأي وجه الوطن في مرايا الغبار تبدي رغبتها في احتواء ما يلوح من صور بغداد/ الوطن عبر المرايا بمنح هذا الوطن صدرها لاحتوائه وضمه حتى لو كان مجرد خيال. غير أن ما يتبدى في مرايا الوطن ليس إلا وجه الفاتح التتريّ، في نسخ استعماري لهوية بغداد/ الوطن.

ولكن لِمَ تستدعي الذات تاريخًا منقضيًّا (احتلال التتار العراق واجتياحهم بغداد) كأمثولة استِعارية عن الانتهاك الأجنبي لهوية الوطن وهو ما يخيم بظلاله الاغترابية

١٠٧- جابر عصفور، **المرايا المتجاورة: دراسة في نقد طه حسين**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ٢٠١٤)، ص٥١. أمّا التنصيص الداخلي نقلاً عن: «**لينين في الأدب والفن**، ترجمة: يوسف الحلاق، دمشق ٢٠٣/١٩٧٢»

١٠٨- حاتم الصكر، **نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة**، (مصر، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠)، ص٨٥.

١٠٩- كمال أبو ديب، **جدلية الخفاء والتجلي: دراسة بنيوية في الشعر**، (بيروت، دار العلم للملايين، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤)، ص٢٦٥.

١١٠- حاتم الصكر، **نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة**، مرجع السابق، ص٨٥.

١١١- حاتم الصكر، **نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة**، مرجع السابق، ص٨٦.

على وعي الذات؟ هل لما هو قارٌّ في الوعي الجمعي العراقي بل أيضًا الوعي الجمعي العربي من وحشية الغزو التتري لبغداد الذي بلغ قسوته بإغراق تراث العراق الثقافي بإلقاء الكتب والمخطوطات في نهر دجلة؟ فكأنّ الذات ترى كل اجتياح استعماري هو استنساخ- بشكل أو بآخر- للاحتلال التتري لبغداد.

١-٢-٤- الانسحاق الأيديولوجي

بالرغم من ضيق المثقف بما قد يُفرض على بلاده من هيمنة استعمارية أو وقوع الوطن في تبعية لقوى أجنبية لا سيما الإمبريالية، وكذا بالرغم من تأجج الحسّ الوطني وتضاعف الانتماء القومي وتنامي التضامن العروبي، فإنّ المثف العربي اليساري وبالطبع المثقف العراقي لا سيما الطليعي قد تبنى بشدة خصوصًا في خمسينيات وستينيات القرن العشرين الأيديولوجيا الشيوعية والفكر الماركسي متخذًا الاتحاد السوفييتي ودول المعسكر الشرقي في أوربا الشرقية- إبان فترة الحرب الباردة في أعقاب الحرب العالمية الثانية- قِبلةً لانتماءاتهم الفكرية وكعبةً لوعيهم السياسي ومركزًا أيديولوجيًّا يدورون في فلكه، حيَث «كانت الخمسينيات في الشرق الأوسط بمجموعه، زمن ازدهار الشيوعية، إذ شكّلت الماركسية في ذلك الوقت عصب الثقافة المتحرك، تجاوبًا مع ما يمكن تسميته روح العصر «Zeitgseit»، فجاذبية الفكر اليساري والماركسي تصاعدت بعد الحرب العالمية الثانية، في غير بقعة جغرافية بما فيها معاقل الثقافة الرأسمالية»[١١٢]، تزامنًا مع حركات التحرير العالمية والثورة ضد التحكم الإمبريالي، ما جعل الماركسية حركة رائجة وأيديولوجية مُكرّسة كحل استراتيجي لأزمات العالم النامي الخارج لتوهِ من العهد الاستعماري.

غير أنّ التعلق اليساري العربي والانجذاب نحو الفكر الماركسي ومركزية الاتحاد السوفييتي وبلدان الكتلة الشرقية جاء مبالغًا فيه بشكل مُفرط، إلى درجة يمكن أن نصفها بـ«الانسحاق الأيديولوجي»، الذي هو شكل من أشكال اغَتراب المثقف رغم عدم وعيه بذلك؛ حيث يقع المثُقف في نوع من «التناقض» الأيديولوجي، فبينما هو يرفض المد الإمبريالي للرأسمالية الغربية، فإذا به يسلم وعيه للأيديولوجية الماركسية مؤمنًا بالعقيدة الشيوعية ومركزية الفكر الاشتراكي السوفييتي، فيقول سعدي يوسف في قصيدة «إلى الاشتراكية»:

كان الشتاءُ يلفُّ معطفَهُ
فوق الثلوجِ
وكانت الريحُ

١١٢- فاطمة المحسن، **تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق**، مرجع سابق، ص ص٩-١٠.

مجنونةً
يهتز صَرْصَرُها
وكأنه بالبرد مجروحُ
وهناكَ
في مسرى سفينتهم
قلبي
وبطرسبرجُ
والريحُ
قلبي لوجه الشمس أفتحهُ
ولوجهكِ الأرضيِّ أفديهِ
يا بذرةً
ما هبَّ زارعُها
إلا وهبّتْ من أغانيهِ[١١٣].

رغم ما تُمَشهده الصورة من أجواء باردة وريح جنونية فإنّ الذات تُعلن عن تعلق القلب بالاشتراكيَة وارتباطها بـ»بطرسبرج» حضن الاشتراكية الأول ومندلع ثورتها البلشفية في ١٩١٧، فيما يبدو أنّه تعلق يتخطى الإعجاب بالاشتراكية كأيديولوجية إلى التسليم المجاني بها كأنّها حل نهائي وأنموذج مقدس ودوجما مكتملة، إضافةً إلى تجاوز اعتناق الاشتراكية والفكر الماركسي كرؤية فكرية وعقيدة أيديولوجية إلى الدوران في فلك القطب السوفييتي، ليصير هناك نوع مما يمكن أن نسميه بـ»الانتماء المزدوج»، حيث يتوازى مع الانتماء الوطني والقومي انتماء آخر للقطب المركزي العالمي، القطب السوفييتي والمعسكر الشيوعي الشرقي عمومًا.

فيما يبدو من خطاب سعدي يوسف كعينة لخطابات المثقفين اليساريين العرب والعراقيين أنّ ثمة إيمانًا ونزوعًا رومانسيًّا بالاشتراكية والمركزية القطبية للاتحاد السوفييتي يبدو أنّه على نحو كبير من السذاجة، بالاعتقاد بيوتوبية الاشتراكية ومثالية المركزية السوفييتية وكأنّها الجنة على الأرض، وكأنّها الخلاص المطلق، فيقول سعدي يوسف في مقطع من قصيدته «يوميات السفينة جروزيا» بعنوان «أيها الصاري، ٢٢-٧-١٩٥٧»:

١١٣- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول:** ديوان **٥١ قصيدة (١٩٥٩)**، مصدر سابق، ص٥٣٧.

أنا في انتظار مدينةٍ بيضاءَ يا صاري السفينةْ
أسرعْ...

ففي الآفاقِ تلتمع المدينةْ
والنور في قلبي وعينايَ انتظارْ
الريحُ تصرخ والبحارْ:
أسرعْ...
وكلُّ الأغنياتْ
أسرعْ...
فعندي موعدٌ أنا والحياةْ(١١٤).

الشاعر في رحلة إلى مدينة سوفييتية، «بطرسبرج»، فيما سيذكر في مقطع تال، تلك المدينة التي ارتبطت تاريخيًّا بانطلاق الثورة الشيوعية السوفييتية، غير أنّ الشاعرً يقدِّم تلك المدينة في البداية كـ«مدينة بيضاء» في تصور يوتوبي لتلك المدينة التي تبدو كمثال مفارق، مدينة بيضاء وكأنّها مدينة بلا أخطاء، لتكون هي المدينة المنتظَرة التي تلهث الذات في سبيل بلوغها، وكأنّ لقاء الذات بها هو موعد مع الحياة، في تأكيد آخر على تجاوز الإيمان بالاشتراكية والفكر الماركسي والعقيدة الشيوعية كأفكار ونظريات مؤدلجة إلى الانبهار المفُرط والإعجاب المطلق بمكان منشأ هذه الأفكار، وتصوُّره بأبعاده المادية- رغم ما يُفترض أن تكون عليه تلك الأبعاد المادية من حياديتها- كفردوس منشود ومثال أعلى مجرد.

ويعمل التكرار الملحاح للفعل (أسرعْ) ثلاث مرات في تسعة أسطر، في تدويم متراوح، لتكون كنغمة إيقاعية مكرورة بمثابة منطلق إيقاعي يعمل على ضبط الإيقاع الكلي للقصيدة- على إبراز لهفة الذات وتطلعها المشتاق وتوقها اللاهث لبلوغ المدينة الحلم مما يؤكِّد على تعلق الذات بأعراض الماركسية ومحايثاتها المادية، فيما يُفترَض أن يكون إيمان الذات بجوهر الفكرة وبنيتها التنظيرية ومحاولة بلورتها لإعادة تطبيقها بما يناسب الحضارة والبيئة الاجتماعية والسياسية والثقافية المراد نقل تلك العقيدة الاشتراكية إليها. فيقول سعدي يوسف في مقطع بعنوان «فلاديمير إيليتش لينين، ٢٤-٧-١٩٥٧»:

١١٤- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول:** ديوان **٥١ قصيدة (١٩٥٩)**، مصدر سابق، ص٥٣٣.

كم يحلمُ العمالُ في وهج العراقْ
ببلادِكَ السمحاءِ مزهرةً توشّحُها السكينةْ
واليومَ أنتَ هنا على خشب السفينةْ
متألقُ العينينِ...
تعطيني يديكْ
ونسير في الريحِ الرذاذيّ الغزيرْ
جنبًا إلى جنبٍ...
وندخلُ في المدينةْ(١١٥).

فيما يبدو من ذلك المقطع أنّ ثمة تعالقًا واضحًا بين الحركة العمالية وأيديولوجيتها الاشتراكية والماركسية السوفييتية، حيث نجد أنّه «في عراق الأربعينيات والخمسينيات غدا الفكر الماركسي والحزب الشيوعي الممثل له، قوة ضاربة في الشارع العراقي وبين المثقفين، وخاصةً بعد أن تعرّض قادته إلى الإعدام العلني في قلب بغداد العام ١٩٤٩، فأصبح هذا الحزب ممثلا لصوت المعارضة الجذرية ضد الحكومة»(١١٦)، ولكن تبدو سذاجة التصوّر في الاعتقاد بالسماحة المطلقة والحرية الكاملة ورغد الحياة في بلاد السوفييت في مبالغة مُفرطة في الإيمان بكمال التجربة الشيوعية السوفييتية، فيما يبدو أنّه تخلٍّ عن الموضوعيةَ.

لقد غالى الماركسيون العرب ومنهم العراقيون في تصوير قوة الفكر الاشتراكي السوفييتي وأسرفوا في القول بمطلقية مثاليته، «ولعل انتهاء الحرب العالمية الثانية بانتصار السوفيات وتحريرهم بلدان أوربا الشرقية من النازية، وشيوع قصص المعارك البطولية التي خاضوها في ستالينغراد وسواها، من بين محفزات تبني الكثير من المثقفين العراقيين الأفكار الاشتراكية التي انعكست في أعمالهم ورؤاهم وتصوراتهم عن مستقبل الثقافة العراقية»(١١٧)، وهو ما يبدو في تصوير الشاعر لـ«لينين» مُنظِّر الاشتراكية وفيلسوف الفكر الشيوعي ككائن خارق، في سقطة أخرى في فخ تعدي الانبهار بالنظرية أو الفكرة المؤدلجة إلى الإيمان الساذج بفاعلية سحرية للأشخاص حتى لو كانوا مُنظِّرين، في إعادة إنتاج لآلهة جدد وهو ضد الفكر الماركسي في مبدئه الأول الخالص نفسه الذي يُمثِّل ثورة ضد الشمولية والأحادية القطبية.

١١٥- سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، الجزء الأول: ديوان ٥١ قصيدة (١٩٥٩)، مصدر سابق، ص٥٣٤.

١١٦- فاطمة المحسن، **تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق**، مرجع سابق، ص٤٠.

١١٧- فاطمة المحسن، تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق، مرجع سابق، ص ص٤٠-٤١.

ويتبدى من فكرة الانتماء القطبي لعمال العراق إلى المركز السوفييتي كمركز رئيسي وقطب للشيوعية اعتناق الشاعر للرؤية الستالينية الخالصة دونما مراجعة أو تعديل بما يتناسب مع خصوصية التجربة الوطنية، حيث «تتجلى خصوصية الستالينية في التركيز على إقامة الاشتراكية في قطر واحد، عن طريق تخطيط اقتصادي مركزي يضع البلاد تحت سيطرة الدولة ويضع الأحزاب الشيوعية في البلاد الأخرى تحت وصاية الحزب الشيوعي السوفييتي، باعتبارها حرس حدود للاتحاد السوفييتي، على أساس اعتباره أنّ الاتحاد السوفييتي هو وطن عمال كل بلاد العالم، ولو كان الثمن هو تدمير أوطانهم الأصلية»[١١٨]، لذا فقد «قال ستالين إنّه لا بدَّ للاشتراكية، في الوقت الراهن، من أن تتطور في بلد واحد أو تختفي من العالم؛ وإنَّ على المبادئ الشيوعية في كل مكان آخر أن تكون خاضعة لمصالح الدولة الاشتراكية الوحيدة: الاتحاد السوفييتي»[١١٩] فهذا الانسياق الأيديولوجي للفكر الستاليني يُوقِع الذات في شرك الانسحاق الأيديولوجي والتبعية العمياء للمركزية الشيوعية السوفييتيّة دونما مراعاة لما يتطلبه اختلاف الظروف والتجارب القومية في كل بلد عن الآخر.

وفيما يبدو من تكرار عنصر السفينة كمكون رئيسي في الصورة المشهدية التي يُشكِّلها الشاعر لاتصاله كشيوعي عراقي وبالتالي لاتصال الماركسية العراقية بقطبية المركز السوفييتي أنّ تلك الصورة خارجة من تضاعيف لاوعي جمعي قار فيه المثيولوجيا التوراتية في قصة فلك نوح وسفينته التي كانت رمزًا للحماية والنجاة من هلاك الطوفان، ومن قبل ذلك **ملحمة جلجامش**، الأسطورة السومرية، وكأنّ الشاعر يرى الشيوعية هي سفينة الخلاص والنجاة من فساد العالم وطوفان الرأسمالية الذي كانت تقاومه الشيوعية وتعمل على صده.

وبعد هذه القصيدة بحوالي ستة عشر عامًا يكتب سعدي يوسف قصيدة أخرى إلى «لينين» بعنوان «نجمة سبارتاكوس»:

خمسون رايةً حمراء على بوابة قصرِ الشتاء

خمسون قطارًا مصفحًا من بتروغرادَ حتى فلاديفوستوك

خمسون سفينة قمح من الفولكا إلى أطفال المدنِ الجائعة

خمسون وردة لقومسار الشعب

١١٨- أمين حافظ السعدني، **أزمة الأيديولوجيات السياسية**، (الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الفلسفة، العدد ٥، ٢٠١٤)، ص٤٩.

١١٩- ليونارد جاكسون، نزع ماديّة كارل ماركس: **الأدب والنظرية الماركسية**، ترجمة: ثائر ديب، (المركز القومي للترجمة، العدد٢٠٠٢، الطبعة الأولى ٢٠١٤)، ص٢٣٧.

خمسون مليون عامل حول لينين الجريح
خمسون إطلاقة كاتيوشا لسبارتاكوس المنتصر
خمسون
خمسون
خمسون
خمسون مركبة فضاء لأبناء الحرس الأحمر
لفتيان الطلائع...
وفتياتِ الكومسول
مرةً، في القطارِ المسافر بين القرى والعواصم
أبصرتُها نجمةً... لم تكنْ كالنجوم التي وَهبتْ
يوليسيسَ ارتحالَ التمزقِ، أو وَهبتْ
سندبادَ العراق اندهاشاتِه والمرافئَ، إذْ
يشحبُ الضوءُ فيها[١٢٠].

تبالغ الذات في الانشغال عن قضايا وطنها بافتتانها بتاريخ المكان الآخر، الاتحاد السوفييتي كمركز ومنطلق للشيوعية، إذ تتمادى في تعلقها الأيديولوجي بالمركز الشيوعي بإحياء تاريخه، حيث الاحتفال بمرور خمسين عامًا على الثورة البلشفية في أكتوبر ١٩١٧، وهو ما يعني نوعًا من اغتراب آخر للذات عن لحظتها الراهنة وواقعها الآني وقوعًا في أسر الافتتان بتاريخ الشيوعية الأول، وهو ما يُمثّل انفصالاً من الذات عن واقعها الوطني وفضائها القومي.

يضاعف الشاعر من أسطرته لشخصية «لينين» بإضفاء بعد تاريخي وقناع أسطوري لها بتَمثُّله «سبارتاكوس» الثائر الذي قاد ثورة العبيد في روما من ٧٣ ق.م حتى ٧١ ق.م، في ترميز قناعي يضفي على شخصية لينين عمقًا أسطوريًّا متجذّرًا في التاريخ.

ويأتي التكرار الملحاح لكلمة (خمسون) في مستهل عشرة أسطر شعرية في تدويم إيقاعي تعبيراً عن تداعي مشاعر الغبطة والابتهاج التي تشمل الذات الشاعرة بمناسبة مرور خمسين سنة على ذكرى الثورة البلشفية، وهو ما يتبدى فيما حمله تمييز العدد «خمسون» من دلالات، بدءًا من «خمسون راية حمراء» باعتبار أنّ الراية الحمراء هي شارة الشيوعية وعلمها ورفع الرايات هو علامة على الانتصار، أما القطار المصفح فرمز

١٢٠- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول:** ديوان **الأخضر بن يوسف ومشاغله (١٩٧٢)**، مرجع سابق، ص١٤٦.

أيضًا لتوحيد البلاد وموكب النصر والقوة، ثم تكون «خمسون سفينة قمح» رمزًا للكفاية الاقتصادية، ثم تحمل الثلاثة أسطر التالية مشاعر الامتنان والولاء الشعبي إزاء لينين: «خمسون وردة»، «خمسون مليون عامل حول لينين» في تأكيد على التفاف الطبقة البروليتارية حول مبادئ الزعيم الشيوعي، و«خمسون إطلاقة كاتيوشا» تعبيراً عن القوة العسكرية، ثم تأتي «خمسون» لثلاثة أسطر مفردة دون تمييز يتبعها في إشارة إلى طغيان الذكرى الخمسين للثورة الروسية على وعي الذات الشاعرة، ثم يأتي التمييز الأخير للعدد «خمسون» في هذا المقطع «خمسون مركبة فضاء» ليجسد في زمن كتابة النص (١٩٦٧) انبهار الذات الشاعرة بما كان يُمثِّل وقتها ذروة إنجازات العصر التقنية فيما يتعلق بغزو الفضاء، وهو ما قد يختلف في درجة حفاوة التلقي به بحسب المسافة بين زمن القراءة وزمن كتابة النص حين كان موضوع غزو الفضاء وقتها يُمثِّل ثورة تقنية لها إبهار السحر، وهو ما تراجعت آثاره مع الزمن.

وقد يبدو من الطوباوية مبالغة الشاعر في تقديم القطب الشيوعي السوفييتي على أنّه المانح الأكبر والداعم السخي للبلدان الفقيرة كما في «**خمسون سفينة قمح من الفولكا إلى أطفال المدن الجائعة**» وهو ما قد يخلق بشكل لاإرادي نزعة تواكلية- لدى الشعوب النامية- تجعلهاَ تنتظر المنح والعون من الدول القطبية التي تدور في فلكها أكثر من عملها على حل أزماتها الاقتصادية والنهوض بطاقاتها الإنتاجية.

وإذا كان الواقع الفكري والسياسي العراقي في فترة الستينيات قد شهد «انتهاء أسطورة الزعيم- الإله»[١٢١] فإنّ استمساك سعدي يوسف بفكرة الزعيم، «البطل الثوري المخلِّص»، يكشف عن وقوع وعي الذات- لدى سعدي يوسف- تحت تأثير ما أسماه ميشال فوكو «نموذج السلطة الخارزماتية [الكارزماتية] أو اللدنية (Charismatique) المبنية على الاعتقاد الانفعالي في قدرات شخص استثنائي بسبب قداسته أو بطولته أو ميزاته المثالية»[١٢٢]، مثلما يكشف- أيضًا- عن تأخرُّ وعيه في تلك الحقبة الستينية عن قراءات تحوُّلات الواقع الفكري والسياسي، مما يشف- أيضًا- عن وعي رومانسي مغترِب عن واقعه الزمني.

وما كان يؤمن الشاعر به من الرعاية السوفييتية للدول والشعوب المنضوية تحت لواء الشيوعية زمن كتابته هذا النص (١٩٦٧) يبدو أنّه منفصم عن الواقع العالمي الذي كان قد بدأ يشهد تراجع الشيوعية منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية نظرًا لأنّ التطبيق

١٢١- فاضل العزاوي، **الروح الحية: جيل الستينات في العراق**، (دار المدى، سوريا: دمشق- لبنان: بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠)، ص١٤٥.

١٢٢- ميشال فوكو، **المعرفة والسلطة**، ترجمة: عبد العزيز العيادي، (بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩٤)، ص٤٥.

السياسي لها اقترن بالسلطوية وشمولية الحكم واستبداديته حتى جاء «عام ١٩٦٨ يُمثِّل بداية «النهاية» للماركسية الشرقية والغربية جميعًا. فأما في الشرق فإنّ «ربيع براغ» شهد اندحار الفكرة التي تقول إنّ الاتحاد السوڤييتي كان يُمثِّل نقطة انطلاق المبادرات المناهضة للرأسمالية والنموذج القائم أمام الطبقات الكادحة في شتى أرجاء العالم، إذ إنّ دخول الدبابات السوڤييتية شوارع براغ أرغم من كانوا يتشبثون عبثًا بأسطورة الطريق السوڤييتي إلى الشيوعية على الاعتراف بأنّ ذلك المنظور غير واقعي إن لم يكن كذبة سافرة... كما شهد ١٩٦٨ أيضًا «أحداث باريس»، التي وقعت رغم أنف الحزب الشيوعي الفرنسي لا بسببه، بل أُميط اللثام عن كون هذا الحزب جزءًا من المشكلة التي ينبغي حلها، لا باعتباره الشرارة أو العامل الحفاز للسياسة الثورية»[١٢٣]، وكأنّ الذات، فيما وقع فيه اليساريون والشيوعيون العرب، في حالة انفصام ما عن الواقع العالمي الذي كان يشهد تراجع الشيوعية وفكرة المركزية السوفييتية منذ فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية.

وفيما يبدو أنّه من سمات لغة الحداثة الشعرية استخدام الشاعر كلمات أجنبية في الخطاب الشعري دونما تعريبها، فقد شاع استخدام سعدي كلمات أجنبية خصوصًا من الروسية في خطابه الشعري مثل كلمتي «الكومسول» و«قومسار» التي تعني مفوَّض الشعب في السلطة السوفييتية «حيث غدا بمقدور الثقافة العربية الاستعانة بالحروف العربية في نقل المصطلح والمفردة الغربية من دون الحاجة إلى الترجمة. ولعل هذا التحول يحمل رمزية الانتقال من من فكرة الاقتباس إلى تبني المصطلحات الغربية وإدخالها في نظام المعاني لعجز اللسان العربي عن ترجمة كلمات تلمّ بجماع الظلال الملتبسة التي تحملها تلك المصطلحات»[١٢٤]، فيما يمثِّل ملمحًا من ملامح «الهجنة» الثقافية.

والذات الشاعرة تؤسطر نفسها عبر تراكب قناعي، فالذات تتلبس مرة قناع «يوليسيوس» تلك الرواية الكلاسيكية لجيمس جويس التي تستلهم في نوع من «التوازي الأسطوري»[١٢٥] شخصية «أوديسيوس» بطل الأوديسة إسقاطًا على بطلها «ليوبولد بلوم» في محاولته العودة إلى البيت على مدى يوم مضن، البيت المفتقد تمامًا كما اغترب يوليسيوس بطل ملحمة الأوديسة عن بيته وموطنه «إيتاكيا» تسعة عشر عامًا، ثم تكون الذات «سندباد العراق» الذي

١٢٣– سايمون تورمي وجولز تاونزند، **المفكرون الأساسيون من النظرية النقدية إلى ما بعد الماركسية**، ترجمة: محمد عناني، (المركز القومي للترجمة، العدد ٢٣٨٨، الطبعة الأولى ٢٠١٦)، ص ص٥٣– ٥٤.

١٢٤– فاطمة المحسن، **تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق**، مرجع سابق، ص١٨.

١٢٥– ولفانك آيزر، «رواية يوليسيوس..الأسطورة والواقع»، ترجمة: هناء خليف غني، جريدة **المدى**، ملحق «منارات»، ٦–٨–٢٠١٠، ورابطها على شبكة الإنترنت: http://www.almadasupple-ments.net/news.php?action=view&id=198.

احترف الرحيل والتيه، في تأكيد الاغتراب عن الوطن، المكان الأول، وتمزّق الذات في ارتحالها.

إذن، فالمثقف يحيد عن الفكرة أو الأيديولجيا التي يراها حلاً خلاصيًّا كالشيوعية ليغترب في تقديس المكان والعلائق المادية التي كانت مجرد ملابسات مادية لنشأة الفكرة وحدوث النظرية، فيقول سعدي يوسف في مقطع بعنوان «أغنية للبحارة السوفييت، ٢٣-٧-١٩٥٧»:

في الليلِ أضواءُ النجومْ
زرقاءُ خافتةٌ وأنتم تنشدونْ
والبحرُ أهدأُ ما يكونْ
والقلبُ أصفى ما يكونْ
يا إخوتي... غنوا معي شيئًا عن الأنهارْ
فالماءُ في الفولجا يلونهُ النهارْ
والماء في وطني يهيم بلا شموس أو نجوم[١٢٦].

قد يؤدي فرط إعجاب الذات بالمكان الآخر، الذي تتصوره فردوسًا مفارقًا إلى حدِّ اغتراب الذات عن مكانها الأول، وطنها، وانفصالها عنه، وكأنّ الذات التي تنظر إلى وطنها نظرة متعالية تريد أن تستنسخ المكان الحلم، المكان الآخر، ليحل محل الوطن الذي تريده وتحلم به نسخة مطبوعة من المكان الآخر، الجنّة السوفييتية، فيما يُمثِّل خللاً واضطرابًا هوياتيًّا، وهو ما يتبدى في استخدام الشاعر لصيغة (أفعل التفضيل) في وصف المكان الآخر: (**والبحرُ أهدأُ ما يكونْ**)، وكذا في وصف انفعال الذات بهذا المكان الآخر، بلاد السوفييت: (**والقلبُ أصفى ما يكونْ**)، وكأنّ الذات باستخدامها صيغة (أفعل) ترى المكان الآخر قد بلغ المدى الأقصى من الهدوء، وهو ما انسحب بآثاره على القلب/ الذات ببلوغ المدى الأقصى من الصفاء النفسي، كما يبدو- أيضًا- في تَمَثُّل الذات الماء في نهر الفولجا يلونه النهار أي أنّ الماء في المكان الآخر، بلاد السوفييت، يجد ما ينيره ويلونه، في المقابل فإنّ ماء الوطن يهيم بلا شموس أو نجوم، أي أنّ الشاعر يتمثل ماء وطنه معتمًا مظلمًا، حائرًا في هيامه لا يعرف وجهة له، وكلا الاستعارتين تبدوان مستلتين من النسيج النفسي لوعي الشاعر في سخطه على وطنه

١٢٦- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول:** ديوان ٥١ **قصيدة (١٩٥٩)**، مصدر سابق، ص ص٥٣٣- ٥٣٤.

ومقته لحال مكانه الأول، في مقابل إعجابه المفُرِط وانبهاره المبالغ بالمكان الآخر، بلاد السوفييت، تجاوزاً لقناعته بالاشتراكية كفكرة.

ويتجاوز إعجاب الذات بالتجربة الاشتراكية الإعجاب بالتجربة السوفييتية إلى دول الكتلة الشرقية، كقصيدة سعدي يوسف في بلغاريا «أربع أغنيات إلى صوفيا»:

إني أتيتُ إليكِ يا بيتي... أتيتُ بلا نجومْ
إلا نجومَكِ أنتِ يا صوفيا وإلا أغنياتي
(....)
يا نهرُ... يا دربًا إلى صوفيا... تألق في حياتي
بالأمس أطفأتُ الفوانيسَ العتيقةْ
ومضيتُ نحو عوالمٍ ملأى وألوانٍ صديقةْ
بالأمس لم أتركْ علىً الشبّاكِ إلا ذكرياتي
زرقاءَ مظلمةً غريقةْ
أعماقُها حقدُ السياطِ ووجهُها ألمُ الخليقةْ
بالأمس لم أحفرْ على قلبي سوى نارِ العراقْ
واليومَ جئتُ إليكِ يا صوفيا العريقةْ
نجمانِ في قلبي: هواكِ، وكلُّ نيرانِ العراقْ[127].

بعد إحساس الذات بفقدها الوطن واغترابها في مكانها الأول، تلوذ بالمكان الآخر، صوفيا، المدينة والعاصمة البلغارية، إحدى قلاع الشيوعية في خمسينيات وستينيات القرن العشرين، والذات التي تحس بفقد البيت في وطنها ومكانها الأول تتخذ المكان الآخر بيتًا لها، وكأنّها تفرّ من اغترابها بمكانها الأول، الوطن، لتلوذ باغتراب آخر في المكان الآخر.

الذات التي يغالبها إحساسٌ بالفقد، فقد النجوم التي ترمز لقوى الإضاءة وبالتالي الكشف والتبصر، لا تجد النجوم إلا في المكان الآخر، الذي تنتمي إليه بأغنياتها، أعمالها الجمالية وإبداعاتها الفنية، بلاانتمائها للوطن، المكان الأول، الذي تنفصل عنه في هروب من اغتراب بالمكان الأول، باغتراب عنه في المكان الآخر.

١٢٧- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول:** ديوان **٥١ قصيدة (١٩٥٩)**، مصدر سابق، ص ص٥٣٠- ٥٣١.

إن شعور الذات بالخواء الذي حملته معها من المكان الأول وذكرياتها الأليمة فيه الغالب عليها اللون الأزرق المظلم، لون الموات والفقد، يلازمه- في المقابل- شعور الذات بامتلاء العالم في المكان الآخر، الذي تراه ذا ألوان صديقة، فيلعب التمثُّل اللوني دورًا في إبراز تمايزات الشعور النفسي للذات البالغة التفاوات إزاء المكان الأول، الوطن، العراق، الذي تهرب من نيرانه، لائذةً بالمكان الآخر، صوفيا، الذي تألف ألوانه في تأكيد عمل الذات على نفي نفسها من مكانها الأول، ومحاولتها تغيب وعيها عنه. فيقول سعدي في مقطع آخر من نفس القصيدة:

لكن شعبي أيها الوطنُ النبيلْ
ملقيّ على المستنقعاتْ
ملقيّ على جوع الصحاري
عيناه من مِزَقٍ ولكن نحو شمسكَ تنظرانْ
يا موطنَ العمالِ يا وشمَ الكفاحْ
يا موعدًا للحبِّ...
عمالُ العراقْ
هم في انتظارك منبعًا للفجر واليد والسلاحْ
لو كنت أجهلُ كلَّ أغنية سواكِ ما أسفتُ
لحنٌ إلى صوفيا وبعدكِ يا صباحُ ليأتِ صمتُ
لو كنت أقدر أن أغني
كل الأحبة في بيوتكِ في شوارعكِ الجميلةْ
لبنيتُ فوق الشمس مجدي
لكنْ ستنتظر النجومُ بقلب سعدي
يومًا تزركشُ فيه فيتوشا فتبلغ كلَّ حدٍّ[١٢٨]**.**

تواصل الذات المبالغة في انسحاقها الأيديولجي، بتصوير حالة الذات الجمعية (شعبي) وهي في حالة تشتت وتَبعثُر (ملقى)، نتيجة عوزه، وهو ما أدى إلى تمزق هذه الذات الجمعية (عيناه من مزق). في المقابل فإنّ الذات الشاعرة تجعل الذات الجمعية/ الشعب تتعلق آمالها ورؤاها بذلك القطب الاشتراكي الشرقي في المكان الآخر (**عيناه...**

١٢٨- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول: ديوان ٥١ قصيدة (١٩٥٩)**، مصدر سابق، ص ص٥٣١- ٥٣٢.

نحو شمسكَ تنظرانْ)، تأكيدًا مجددًا على تلك التبعية الأيديولوجية التي تتوسل خلاصًا لأزمتها فَي مكانها الأول، الوطن، بالهرب من تلك المعاناة بالتطلع نحو مكان آخر تسرف الذات في أن تغدق عليه بسمات مثالية (الوطن النبيل)، وكأنّ هذه الذات قد اتخذت من ذلك المكان الآخر، القطب الشيوعي، وطنًا لها، إذ تصفه بـ«الوطن»، مغتربةً بذلك عن وطنها الأصلي، مكانها الأول.

مرةً أخرى، تؤكِّد الذات اغترابها عن المكان الأول باغترابها في المكان الآخر، صوفيا، وفقًا لوعي بروليتاري تابع، يرى هذا المكان الآخر، صوفيا، «منبعًا للفجر»، الزمن الخلاصي القادم والمنتظر، واليد التي هي «فتش»fetish يعادل الذات في طاقتها الفاعلة، وتكون صوفيا هي– أيضًا– السلاح، أداة المقاومة والتغيير، كما تعبرِّ الذات عن قناعتها الكاملة بتوحد انتمائها لصوفيا، القطب الشيوعي، ثم يكون بعد الغناء إلى صوفيا صمتٌ، فيما يضمر تخليًّا من الذات أو انحرافًا عن انتمائها لقضيتها العمالية في مكانها الأول، وانصرافها عن معاناة العمال في المكان الأول بتمجيد ما تتصوره الجنة والفردوس اليوتوبي للعمال في بلغاريا.

ورغم تقديم الذات نفسها كصوت منتمٍ للجماعة ومعبرٍّ عن أيديولوجيا البروليتاريا وكفاح الطبقة العمالية، إلا أنّ الذات ما تَلبث أن تنسلخ– في الثلاثة أسطر الشعرية الأخيرة من القصيدة– من جماعيتها، لتعبر عن فرديتها بوضوح وتعلن عن ذاتيتها بقوة، خصوصًا مع إبراز الشاعر اسمه «سعدي» في تواشج قافوي مُوحِّد للقافية الدالية للأسطر الثلاثة الأخيرة من القصيدة، إبرازًا للمجد الذي تتطلع الذات إليه، وبلوغ نجومها «كل حدٍّ»، فقد غدت «الذات» «موضوعًا» في الخطاب الشعري الذي كان يسوده التعبير عن «الجماعة» كموضوع تكرّس له الذات خطاباتها.

وربما ما قد يبدو– ولو ظاهريًّا– من تناقض في تكريس الذات نفسها وخطابها تعبيرًا عن هموم الجماعة وآمالها مع إعلانها في الآن ذاته عن نفسها وفردانيتها بقوة إنما هو نتاج ظهور تيار الفكر الوجودي ومزامنته للفكر الشيوعي خصوصًا في خمسينيات القرن العشرين، إذ إننا «سنجد في المحصلة تصارعًا بين منحيين في مسيرة المثقف، فكرة الانتماء السياسي، حيث كانت الخمسينيات عصر ازدهار الفكر اليساري في العراق، مع النزوع إلى فردانية تؤدي بالمثقف إلى اغتراب عن الجماعة»[١٢٩]، فيما يمُثِّل انعطافة بارزة وتحولاً فارقًا في وعي المثقف الذي أخذ يجمع بين «التزامه» الفني بقضايا جماعته والتعبير عن رؤاها وهمومها، وتأكيد ذاتيته «غير أنّ النزعة «الذاتية» التي غدا التعبير عنها رديفًا لمشاعر القلق واليأس والحيرة، كانت أقرب إلى نموذج ارتبط بمفهوم

١٢٩– فاطمة المحسن، **تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق**، مرجع سابق، ص١٠٠.

الحرية الفردية، سواء في تمثلاته الأدبية أو على مستوى السلوك الشخصي»[١٣٠]، فيما يمثِّل انعكاسًا للفكر الوجودي الذي يدفع بالذات إلى البحث في ماهيتها الوجودية بقدر اهتمامها بمصير الجماعة «حتى غدت «الوجودية» بمعناها المبسّط، موديلاً يتبعه كل من ينتسب إلى السلوك العصري، وهذا الحال ينطبق على المثقف الشيوعي، رغم رفض الحزب الرسمي لهذه النزعة. ومما سهّل الأمر على كثير من المثقفين جمع الوجودية بالشيوعية، موقف سارتر وسيمون دي بوفوار المتبني للكثير من الطروحات الماركسية عشية الحرب العالمية الثانية»[١٣١]، فكأنّ الذات تمارس نوعًا من الاغتراب الاختياري أو الفني بالتوازي والتزامن مع تمسكها بفكرة «الالتزام» الأيديولوجي بقضايا الجماعة.

وبالمثل، تواصل الذات انسحاقها الأيديولوجي، لكن إزاء مركز شيوعي آخر هو بولندا، فيقول سعدي يوسف في قصيدته «إلى فريتز شولتز» التي يصدرها بتنويه استهلالي يسارًا: «معسكر أوشويتز للاعتقال»:

يا أرض كاتوفيسَ، يا كتبًا خبيئةْ
يا غابة أعشابها حمراءُ، يا دنيا دفيئةْ
الشمسُ تشرق مرةً أخرى عليكْ
والنورُ يغسلُ كلَ شيءْ
حتى دروب الموتِ في أوشويتزَ حتى المِحرقاتْ
اليوم ترتفع الحياةْ
كقلاع بولندا ملوِّحة مدارجُها عصيبةْ
لكنها- كقلاع بولندا- حبيبةْ[١٣٢].

لقد استحال المكان (أرض كاتوفيس) بعلاماته التاريخية والأيديولوجية- بالنسبة للذات- كتبًا خبيئة، مجالاً للعلم والاعتبار، والذات تتغنى باستعادة المكان روحه وعافيته، لتحضر «أوشويتزَ» بتاريخها- لا سيما إبان الحرب العالمية الثانية في أربعينات القرن العشرين- كقلعة للانتهاك ومعتقل للتعذيب، «أوشويتزَ» التي مثَّلت علامة فارقة في تاريخ الإنسانية ومناهضة الشيوعيين للنازية بعدما أُرتُكِبت فيها جرائم بشعة، حتى إنّ فيلسوفًا كـ«تيودور أدورنو» أحد فلاسفة مدرسة فرانكفورت النقدية يقول:

١٣٠- فاطمة المحسن، **تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق**، مرجع سابق، ص٩٩.

١٣١- فاطمة المحسن، **تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق**، مرجع سابق، ص٩٩.

١٣٢- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول: ديوان ٥١ قصيدة (١٩٥٩)**، مصدر سابق، ص٥٢٨.

«أن تكتب الشعر بعد أوشويتز لهو عمل بربري»

to write poetry after Auschwitz is barbaric[١٣٣]

إذ كان أدورنو يعني بأن على الشعر أن يتغير بعد أوشويتز، تلك المأساة الإنسانية الكبرى، لكنه قد يبدو من المبالغة اعتبار الشاعر معادلة الحياة وقيامها بقلاع بولندا بارتفاعها.

ومع ما قد عايناه من رهان الشاعر المُفرط على الأيديولجية الماركسية وإيمانه العميق بالفكر الشيوعي الذي تجاوزه إلى الانتماء المبالغ لمراكز المعسكر الشرقي الشيوعي والدول الاشتراكية حدّ الانسحاق الأيديولوجي فيما يمثِّل نوعًا ما من الانفصام في الشخصية بالهروب أحيانًا من معاناة الوطن بالتغني بما قد يراه من يوتوبية بلدان المعسكر الشرقي، فإنّ ما حدث من تراجع الأيديولوجية الشيوعية وتخلي بعض دول الكتلة الشرقية عن السياسات الاشتراكية، ثم ذروة انهيار الشيوعية بتفكك الاتحاد السوفييتي ١٩٩٢ وهو ما يعني خسارة الشيوعيين العرب رهاناتهم المفُرِطة في الآمال على الشيوعية ودول المعسكر الشرقي.

١-٢-٥- معاناة الطبقة البروليتارية

يُشكِّل الصدام بين الطبقة العاملة، البروليتاريا، والطبقة الرأسمالية جوهر الصراع في المجتمع الرأسمالي ومبعث الاغتراب في الفكر الشيوعي والرؤية الماركسية للعالم، هذا الصراع الطبقي الذي ينشئ «الجدل» بالمفهوم الهيجلي، ونتيجة الحراك الديالتيكي تفضي إلى إعادة تشكيل المجتمع وعلاقات الإنتاج فيه. وإذا كانت طبقة البروليتاريا تتكوَّن من المواطنين «الذين لا يملكون إلا قدررتهم على العمل، لذلك فهم مجبرون على أن يبيعوا قوة عملهم من أجل أن يتمكنوا من شراء جميع السلع الأخرى التي يحتاجون إليها للبقاء على قيد الحياة»[١٣٤]، فإنّ كارل ماركس يري بأنّ «الاغتراب حالة عامة في المجتمعات الرأسمالية التي حوّلت العامل إلى كائن عاجز وسلعة بعد أن اكتسبت منتجاته قوة مستقلة عنه، ومعادية له، وتحديدًا، قال إنّ العامل في ظلّ النظام الرأسمالي «يهبط إلى مستوى السلعة ويصبح حقًا أكثر السلع تعاسةً، وتزداد تعاسته بازدياد قوة إنتاجه وحجمها. يصبح العامل سلعة رخيصة بقدر ما ينتج من سلع وبتزايد

133-Adorno, Theodor W.(1983:34), **Prisms**, Cambridge, Ma: MIT Press.

١٣٤- أندرو إدجار وبيتر سيدجويك، **موسوعة النظرية الثقافية: المفاهيم والمصطلحات الأساسية**، ص١٢٨.

قيمة عالم الأشياء تتدنىّ قيمة الإنسان نفسه»»[١٣٥]، وفي تصويره علاقة عمال العراق بوطنهم يبرز سعدي يوسف عشق العمال الصادق وانتماءهم المتمادي لوطنهم العراق، كما في قصيدته «عن المسألة كلها»:

وجهُكِ في يديَّ حمامةٌ...
حين التقيتُكِ كانت الآبارُ طافحةً،
وفي حقلِ الشمالِ أحبَّكِ العمالُ،
ها هم عاشقوكِ يغازلونكِ:
حلوةْ
يا حلوةْ
ركضنا اليوم للجلوةْ
ومن كركوك جيناها
من كركوك والبصرةْ
جينا اليوم للحلوةْ
جينا اليوم للجلوةْ[١٣٦].

يبدو أنّ الذات الشاعرة تُسقط وعيها الذاتي وشعورها النفسي في تَمَثُّلها طرفي العملية الإنتاجية وسائل الإنتاج (الآبار) طافحة، وهو تصوير يسبغ حالة الضيق النفسي ومقت الوعي البروليتاري للذات الشاعرة إزاء تلك الآبار التي تمثِّل وسائل الإنتاج المادي التي لا يمتلكها العمال ويُستلب العمال في سبيل تشغيل تلك الأدوات وإخراج المنتج (البترول) الذي تتمثّله الذات الشاعرة طافحًا، هذا البترول هو المنتج الذي لا يستطيع العمال امتلاكه رغم جهدهم في تصنيعه.

ومما يسم خطابات الحداثة الشعرية كما هو لدى سعدي يوسف في هذا النص الانفتاح على الثقافة الشعبية واستيعاب النص الشعري مكونات فولكلورية ونصوصًا شفاهية كنصوص الغناء الجماعي. ولئن كانت ظاهرة الفولكلور بكاملها تحتوي أو

١٣٥- حليم بركات، **الاغتراب في الثقافة العربية: متاهات الإنسان بين الحلم والواقع**، مرجع سابق، ص٣٩، والتنصيص الداخلي نقلاً عن karl Marx, Economic : and philosophic manuscripts of 1844 Edited with an introd. By Dirk J. struik; Translated by Martin Milligan (New York: International publishers, [1964]), pp.106–107.

١٣٦- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول: ديوان الأخضر بن يوسف ومشاغله (١٩٧٢)**، مصدر سابق، ص ص١٨٣-١٨٤.

تعبر عن «مفهوم للحياة والعالم»، والذي يمكن أن نضعه بالتحديد في تعبيرات ثقافية- اجتماعية على علاقة بالمفاهيم الأخرى للعالم»[١٣٧] فإنّ تضفير النسيج النصي المُنشأ بخيوط فولكلورية له غرضه؛ فمنذ الخمسينات تضاعف لدى مبدعي العراق «استخدام العامية أو الاقتراب من طرق إعرابها في المدونات الحديثة»[١٣٨] كعلامة من علامات الحداثة الجمالية.

وربما يأتي استعمال سعدي للعامية الدراجة في تضمينه بعض قصائده بعض المقاطع من أغاني العمال وأهازيجهم لا سيما في فترة الخمسينيات وما بعد الكولونيالية تلك المرحلة التي شهدت محاولة الشعوب الخارجة من تحت نير الاستعمار أن تعلي من شأن آدابها الشعبية بوصفها علامة مائزة على هويتها وخصوصيتها الثقافية.

ويمثل توجّه المثقفين والمبدعين لا سيما الشعراء نحو العامية تحديًّا سافرًا للرؤية الكلاسيكية التي تُقدِّس الفصحى في مقابل التقليل من شأن العامية، فنجد أنّ «فكرة الكلاسيكية التي ترى في الفصحى لغة الثقافة، مقابلِ العامية لغة الجهل، قد اهتزت في القصائد التي كتبها شعراء قصيدة التفعيلة، وخاصةً السياب الذي استخدم المفردات والأمثال والأغاني الشعبية، وسار على نهجه سعدي يوسف وإن بدرجة أقل»[١٣٩]، فيعمل صوت الشاعر المفرد على استيعاب أصوات الجماعة لا سيما الشعبية.

كذا فثمة معاناة للطبقة البروليتارية في حياتها المدينية، إزاء قسوة المدينة ووحشيتها التي تلتهم الطبقات الدنيا، فيقول سعدي في قصيدته «أمر بإلقاء القبض» الممهورة بتاريخ ١٩٥٤:

كان الصباحُ الرطْبُ يغسلُ في المدينة
وجهَ الشارعِ بالضبابْ
ويضيءُ أغنيةً حزينةْ
بشفاه فلاحينَ تطردهم حوانيتُ المدينة:
«يا بصرةْ لا تبچينْ»...
تملؤها الضغينةْ
وأنا، وانتَ، وأصدقائي

١٣٧- ألبرتو ماريا سيريز، «ملاحظات جرامشي حول الفولكلور»، مقال بكتاب: **مداخل إلى جرامشي: السيطرة السياسية، الثورة، الدولة**، تحرير: آن شوستاك ساسون، ترجمة: سحر توفيق، (المركز القومي للترجمة، العدد ٢٣٢٩، الطبعة الأولى ٢٠١٦)، ص٢٤٣.

١٣٨- فاطمة المحسن، **تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق**، مرجع سابق، ص٧.

١٣٩- فاطمة المحسن، **تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق**، مرجع سابق، ص١٧٨.

يا أشهلَ العينينِ، كنا كالنجومِ بلا سماءِ
وكأنّ بصرتنا الحَزينةْ
البصرة الخجلى تنام على وسائد من سكينةْ
تخفي دمَ العمالِ[١٤٠].

رغم أنّ الصباح يحمل معاني الأمل وتجديد الزمن والبدء الجديد، غير أنّ الصباح يلفُّ البصرة، مدينة الشاعر بالضباب، في إشارة لفقدان الذات الرؤية في واقع ضبابي مشوش، كما تبدو حوانيت المدينة، التي تُمثِّل طبقة البرجوازية الصغيرة التي حددها كارل ماركس بأنّها تضم «أصحاب المقاهي وأصحاب المطاعم وتجار الخمر والتجار الصغار وأصحاب الدكاكين والحرفيين إلخ»[١٤١]، قاسية على الفلاحين، الطبقة الشعبيّة الكادحة، المهمَّشة، فتطردهم، في إشارة لضيق المدينة بهم.

ويبدو أنّ إبراز الصياغة الشعرية قسوة «حوانيت» المدينة نابع من وعي اشتراكي وفكر ماركسي يتبني منظورًا بروليتاريًّا في مذمة طبقة «البورجوازية الصغيرة» تلك الطبقة التي يصفها ماركس بالتآمر على الثورة البروليتارية إذ يقول: «لقد وقف «الدكان» في مواجهة «المتراس»»[١٤٢]، كما يصفها إنجلس بالوضاعة بقوله: «إنّ البورجوازية الصغيرة عظيمة في ميدان التبجح... إنّ دناءة صفقاتها التجارية وعملياتها الإقراضية لا يمكن إلا أن تضفي على سلوكها مسحةً من الخمول ووهن المبادرة. لذلك لا بد من توقع أن ينطبع نشاطها السياسي بالخصال نفسها»[١٤٣]، حتى أنّ جرامشي يرى أنَّ «القضاء على الطبقات البورجوازية الصغيرة غير المنتجة مرحلة ضرورية وأداة من أدوات الثورة البروليتارية واستكمال لمرحلة ترشيد الإنتاج. فقبل الاستيلاء على السلطة، كان من الواجب دفع البورجوازية الصغيرة خارج المجتمع «بنفس الطريقة التي يتم بها التخلص من وباء الجراد من حقل نصف مدمر- بالحديد والنار»»[١٤٤]. غير أنّ ذروة المأساة تتجلى في قتل العمال بالبصرة وإخفاء دمهم، في إشارة للجرائم المُمَارسة إزاء الطبقة البروليتارية مع إهدار حقوقهم في ظل انتفاء العدالة.

١٤٠- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول:** ديوان **٥١ قصيدة (١٩٥٩)**، مصدر سابق، ص٥٥٨.

١٤١- جيرار بن سوسان وجورج لابيكا، **معجم الماركسية النقدي**، ترجمة جماعية، (دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس- دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣)، ص٣١٧.

١٤٢- جيرار بن سوسان وجورج لابيكا، **معجم الماركسية النقدي**، مرجع سابق، ص٣١٧.

١٤٣- جيرار بن سوسان وجورج لابيكا، **معجم الماركسية النقدي**، مرجع سابق، ص٣١٦.

١٤٤- ماريو تلو، «مجالس المصانع»، مقال بكتاب: **مداخل إلى جرامشي: السيطرة السياسية، الثورة، الدولة**، تحرير: آن شوستاك ساسون، ترجمة: سحر توفيق، مرجع سابق، ص ص٢٣١-٢٣٢.

ويبرز تعدد مستويات لغة الخطاب الشعري بين الفصحى والعامية كما في غناء الفلاحين مظهرًا من مظاهر الحداثة الأدبية حيث العناية بـ»النزعة الشعبية التي تستخدم لغة العامة وحوارتهم ورموزهم، والثيمات التي تشير إلى الفولكلور وصور الفلاح والكادح والبنّاء»[١٤٥]، ومن أغنية الفلاحين: «**يا بصرةْ لا تبچينْ**» أي «يا بصرة لا تبكين» تبدو إحدى سمات العامية العراقية فيما يتَمثَّل في إبدال حرف «الكاف» «جيمًا» الذي قد يبدو فيه نوعٌ من التأثُّر باللغة الفارسية التي تنطق الكاف رسمًا جيمًا صوتًا. فتأتي هذه الجملة «**يا بصرةْ لا تبچينْ**» بتمايزها– على مستوى اللغة– لافتًا في النص، مبرزًا انتماء العمال لمدينتهم ومدافعتهم ما يلاقونه من معاناة بهذا الغناء الشعبي.

ويواصل سعدي يوسف رسمه مأسي «العمال»، والعنف الدموي الممارس إزاء الطبقة البروليتارية كما في قصيدته «الليالي كلها» المدونة بتاريخ (٢٨/ ٨/ ١٩٧٤):

في زمن الفتنةْ
والقتلِ، سأغمض عينيَّ... وأنظرُ للقتلِ
أحاصره حينًا
وأحاوره حينًا
أو أرضى حينًا بالقتلْ.
تسقطُ في الماءِ الشمسُ الريفيةُ...
عمالٌ يضعون على الماءِ رصاصَ ملابسِهمْ
ويصلُّون ليوم لا يأتي
عمال يفدون إلى بيتي
كلَّ مساءٍ، حين تغيمُ الطرقاتُ
وتُغلَقُ أبوابُ الكتبِ الأولى
عمالٌ امواتْ
عمالٌ قتلى
عمالٌ حملوا الراياتْ[١٤٦]**.**

تبدو الذات في زمن استبدت به الفتنة والقتل تنسلخ من زمكانها أي زمكان هي

١٤٥– فاطمة المحسن، **تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق**، مرجع سابق، ص٢٥.
١٤٦– سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول:** ديوان **الليالي كلها (١٩٧٦)**، مصدر سابق، ص١٠٨.

فيه لتغيب عن وعيها المحايث بإغماض عينيها لتنظر إلى «القتل» في وعي مفارق، كأنّها تجرِّد فعل «القتل» من وقائعه الجزئية لتنظر الذات إليه مجردًا، ولكن هل تغمض الذات عينيها عن الوجود كله لإحساسها بعدم جدواه وفقده معناه في ظلِّ انتشار القتل والانتهاك؟

وفيما يبدو كإحساسٍ بالعجز فالذات ترضى حينًا بالقتلْ، يلازمه إحساسٌ آخر بالسقوط والانكسار والموات البادي فيما يرسمه الشاعر كلوحة تعبيرية تجسد شعورًا عدميًّا يداخله كما في: (**تسقطُ في الماءِ الشمسُ الريفيةُ**) في تمَثُّل انعكاس الشمس على سطح الماء، وهو ما يكشف عن البنيةِ النفسية العميقة للصورة التي تشفُّ عن شعور الذات المُحبَطة بالسقوط والغرق في الموات الذي انعكس على تمثُّلها أشياء الوجود وموجوداته في حالة ترد وانهيار، كما يبين وصف الشمس بالريفية تحديدًا عن شعور بالتمايز واستفحال ممارسة القمع إزاء الريف وتهميشه.

وبمضاهاة تاريخ هذه القصيدة المؤرخة في (١٩٧٤/٨/٢٨) بسابقتها التي تعود لتاريخ ١٩٥٤، وكلتاهما تدوران حول معاناة الطبقة البروليتارية والبطش بالعمال، فنجد أنّ القصيدة الأولى «أمر بإلقاء القبض» قبل قيام ثورة تموز ١٩٥٨ إبان الكفاح اليساري والمناهضة الشيوعية لاستلاب الفئات الكادحة والطبقة العمالية، في حين أنّ القصيدة الأخرى «الليالي كلها» كُتبت بعدها بما يناهز عقدين من الزمان وبعد مرور حوالي ستة عشر عامًا على ثورة تموزَ ١٩٥٨ غير أنّنا نجد أحوال العمال قد باتت أكثر سوءًا وقد تزايد التمييز والانتهاك والقمع الممارس ضدهم، وهو ما يحمل ضمنيًّا حكمًا بفشل تلك الثورة أو بالأحرى وهميتها وزيفها، أو لنقل كما أدرك بعض اليسارين العراقيين مبكرًا بأنّ تلك الثورة ليست للطبقة العمالية حيث «وصف المثقفون الماركسيون في العراق ١٤ تموز ١٩٥٨ بأنّها ثورة برجوازية، فهي حسب ما ورد في أدبياتهم لم تكن ثورة بروليتاريا أو ثورة عمالية، بل هي ثورة تمثّل مصالح البورجوازية الوطنية»[١٤٧]. فقد وصفت أيديولوجية الثورة بأنّها «كان من شأنها أن تقضي على الاستعمار والإقطاع، ولكَنها في الوقت نفسه تطوّر وتنمّي العلائق الإنتاجية البورجوازية على حساب العلائق الإقطاعية أو شبه الإقطاعية في الإنتاج»[١٤٨]، وهو ما يعني عدم جدوى ثورة تموز ١٩٥٨ بالنسبة للبروليتاريا.

وفي تجسيده لمأساة العمال يبدو شاعرنا وكأنّه مسكون بحسّ نيتشوي في الانفعال الأسيان لمعاناة العمال، فنيتشة يدفع بأنّ «العبيد كانوا في كلِّ الأحوال وبكل الاعتبارات

١٤٧- فاطمة المحسن، **تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق**، مرجع سابق، ص١٥٨.

١٤٨- فاطمة المحسن، **تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق**، مرجع سابق، ص١٥٩، نقلاً عن «مجلة **المثقف**، العدد العاشر، تموز ١٩٥٩، ص٧٤».

يتمتعون بحياة أكثر أمانًا وسعادة من حياة العامل في العصر الحديث، وأنّ عمل العبيد كان أقل بكثير مما يقوم به «العامل»»[١٤٩]، ويأتي الوصف المتتابع للعمال في مختتم المقطع الشعري مرة بـ»أموات» ثم بـ«قتلى»، لبيان نوع الميتة، ثم بـ«حملوا الرايات» لبيان سبب الموت أو سبب قتلهم وهو حمل الرايات أي التعبير عن رأيهم والمطالبة بحقوقهم، هؤلاء العمال الذين يصفهم الصوت الشعري بأنّهم «**يصلّون ليوم لا يأتي**» في إشارة إلى انغلاق الزمن عليهم (يوم لا يأتي) بعد طول مكابداتهم وكفاحهم دون نيلهم حقوقهم المهدَرة، مع ضيق المكان بهم وتضييق الخناق عليهم، بمثل ما يعكس ذلك إحساسًا مُحبَطًا يتملك الذات الشاعرة بتجمد الزمن أو بانقضائه دون نيل العمال حقوقهم.

١-٢-٦- السجن والملاحقة القمعية

قد يصل خلاف الدولة مع المختلفين معها أيديولوجيًّا، لا سيما المثقفين من اليساريين إلى الدفع بهم في السجن، مثلما حدث مع سعدي يوسف الذي يحكي لنا قصة إحدى مرات دخوله السجن في قصيدته «في تلك الأيام»:

في أول أيّارَ دخلتُ السجنَ الرسميَّ،
وسجّـلَني الضبّـاطُ الملكيونَ شيوعيًا.
حوكمتُ- كما يَلزَمُ في تلك الأيام- وكانَ
قميصي أسودَ، ذا ربطة عنق صفراءَ،
خرجتُ من القاعة تتبعُني صفعاتُ
الحرّاس، وسُخْـريةُ الحاكم. لي امرأةٌ
أعشقُها، وكتابٌ من ورقِ النَخلِ قرأتُ به الأسماءَ الأولى.
شاهدتُ مراكزَ توقيف
يملؤها القملُ وأخرى يملؤها الرملُ،
وأخرى فارغةً إلاّ من وجهي[١٥٠].

إذا كان تاريخ الأول من آيارَ/ مايو يحمل مناسبة الاحتفال بعيد العمال الذي يقترن أكثر بالأيديولوجيات الشيوعية والفكر الماركسي، فإنّ اعتقال الشاعر في هذا التاريخ

١٤٩- فريدريش نيتشه، **إنساني مفرط في إنسانيته: كتاب للمفكرين الأحرار (الكتاب الأول)**، ترجمة: علي مصباح، مرجع سابق، ص٣٢١.

١٥٠- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول:** ديوان **تحت جدارية حسن فائق** (١٩٧٤)، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص١١٩.

تحديدًا ومحاكمته وسجنه بتهمة الشيوعية يعكس بطش النظام بالمختلفين معه، خصومه الأيديولوجيين، كما يبرز صراعًا بين الملكية والشيوعية، إذ شهدت العراق في النصف الثاني من الأربعينيات والنصف الأول من خمسينيات القرن العشرين صراعًا محتدمًا بين الشيوعيين والنظام الملكي «ولعل انتفاضتي العراق اللتين قادهما اليساريون المعارضون لمعاهدة بورتسموث مع بريطانيا والمطالبون بالمساواة والخبز، عبرتا عن تلك الروح المتحدية للنظام الملكي. ولعب الشيوعيون دورًا مهمًا فيهما، فالأولى كانت ضد معاهدة بورتسموث ١٩٤٨... كما ظلت انتفاضة تشرين ١٩٥٢ تُستعاد في الأدبيات الشيوعية باعتبارها حدثًا ممهدًا للثورة الكبرى، ويقصدون بذلك ١٤ تموز ١٩٥٨»[١٥١]، حتى بلغ تنكيل النظام الملكي بالحزب الشيوعي ذروته حين «تعرض قادته إلى الإعدام العلني في قلب بغداد ١٩٤٩»[١٥٢]، فيما يمُثِّل ذروة التنكيل بالشوعيين.

ثم يأتي مشهد صفع الحراس للسجين/ الشاعر بمجرد صدور الحكم ضده مع سخرية الحاكم ليفضح دور رجال الشرطة في الدولة البوليسية في التنكيل بمعارضي النظام، وهو ما يجعل المثقف/ الشاعر يستشعر الخوف وفقد الإحساس بالأمان في وطنه، لتصبح علاقة المثقف بوطنه «احتراقًا» كما يقول سعدي في قصيدته «احتراق»:

وطني، أرهقني حبُّكَ، أبكاني طويلا:

أنتَ تدري: نحن لا نعرف للحب بديلا:

غير أنّ القلقَ المرَّ عليكْ

والليالي السودَ، والأمطارَ، والخوفَ النبيلا

وأغاني يوسف الصائغ في القضبان... تشكوكَ إليكْ[١٥٣]**.**

في مقابل محبة الذات لوطنها يتبدى كلفة هذا الحب الذي يدفعه الوطني خصوصًا لو كان مثقفًا إذ لا يحصد من وطنيته غير المعاناة في الأغلب، التي تبلغ ذروتها بإلقائه في السجن، فيستحضر الشاعر معاناة مثقف وشاعر عراقي هو يوسف الصائغ في السجن، ويتبدى من وصف شاعرنا لقصائد يوسف الصائغ في السجن بالأغاني غير سمة منها تداولية هذه القصائد التي أمست كأغان ربما للسمات الفنية لشعر الصائغ الذي «يتميز بغنائية ثرة وقدرة على تحويل الشخصّي إلى العام والعكس. يوسف الصائغ، كتب

١٥١- فاطمة المحسن، **تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق**، مرجع سابق، ص٤١.

١٥٢- فاطمة المحسن، **تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق**، مرجع سابق، ص٤٠.

١٥٣- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول:** ديوان **النجم والرماد (١٩٦٠)**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٤٧٣.

القصيدة الدرامية التي تحفل بفكرة الاعتراف دون أن تنحدر نحو الميلودراما المسيحية، فجزالة لغته وصوره وابتعادها عن التقاليد الشائعة في الكتابة، مكنته من احتلال موقع متقدم في الحياة الثقافية العراقية»(١٥٤)، إضافةً للتماسات والتقاطعات بين تجربة يوسف الصائغ وغيره من مثقفي العراق خلف القضبان.

هذا وقد تبلغ معاناة المثقف أو السجين داخل السجون حدًا من الانتهاك والتعذيب قد يصل إلى القتل، كما في قصيدة سعدي يوسف «إلى عبد الرحمن خليفة»:

يا صوتَهُ المبتلَّ بالدم... أين صوتي؟
إن لم يبلّغهُ الحياةَ فَدَعْهُ حشرجةً لموتي
إن لم يشقَّ النجمَ محترقًا فلا خَطّتْ يدايْ
حرفًا، ولا انطلقت لمأثرةٍ خطايْ
وليندثرْ بالعار بيتي!
أخليفةُ الملقى على الإسفلتِ في سجنٍ هناكْ
متدفقَ الدم، أسودَ الشفتينِ، مزرقَّ المفاصلْ:
لكأنَّ وجهَ الأرضِ أعمى
أخليفةُ الملقى على الإسفلت، يا شرفَ المناضلْ:
صوتي هناك مضرّجٌ أبدًا، يضجُّ على السلاسلْ
عنقي هناك ممزقٌ في السجن، تحرقه المقاصلْ
فولاذُها الكابي- يشقّ اللحمَ- أعمى
لكنني أبدًا أقاتلْ(١٥٥).

الذات تبحث عن صوتها أي شخصيتها في مقابل صوت المناضل «عبد الرحمن خليفة» المبتل بالدم أي شخصيته التي ارتسمت في الوجدان بما بذله من دمه وحياته، ورغم ماعانته الذات في سبيل نضالها وما دفعت ثمنه سجنًا وتشردًا فإنّها وإذ تعاين تضحيات الآخرين تشعر بضآلة ما قدمته، وكأنّ الذات مع غنائها مكابداتها ومواجعها تتخذ من النضالات الكبرى لغيرها مرايا تقابل فيها نضالاتها بتضحيات الآخرين الذين تتماهى- أحيانًا- معهم في عذاباتهم. ويعمل الخطاب الشعري على فضح الممارسات القمعية بإبراز استباحة النظم الاستبدادية دمَ السجناء السياسيين والمناضلين في انتهاك متمادٍ لحقوق الإنسان.

١٥٤- فاطمة المحسن، **تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق**، مرجع سابق، ص٣٦٠.

١٥٥- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول:** ديوان **النجم والرماد (١٩٦٠)**، مرجع سابق، ص٤٧٣.

وإزاء ما لاقته الذات في تجربتها بالسجن ومعاينتها القمع الممارس إزاء الوطنيين ستشعر بانفلات العمر منها كما في قصيدة «المسافة»:

في الوجوهِ التي أتوجَسُ منها، بلادي التي أتوجَسُ منها
رأيتُ القطارَ القديمَ، المغادرَ بغدادَ، يوصلني
مرةً للمياهِ، ويوصلني مرةً للمحاكم... أن تقضيَ
العمرَ مغتربًا.. حرفةً ترتضيها ولا ترتضيها... ولكنكَ
اليومَ تلتمسُ بين اغترابكَ والنخلَ خطوتكَ الملكيةَ...
معناكَ... رايتكَ المستدقةَ... خذ جرعة للمسافةِ...
هل يملكُ الطيرُ غيرَ مسافاتِه واضطرابِ الغليلْ؟[١٥٦]

فيما يبدو أنّ الذات قد فقدت الثقة في الآخر، بارتيابها في وجوه الآخرين والتوجس منهم فأمست البلاد مكانًا للتوجس بما يشي بافتقاد الذات إحساسها بالآمان ربما لبوليسية الدولة ووشايات البعضِ ببعضهم الآخر وتجسس النظام الحاكم على مواطني الدولة.

وفي هذا المقطع تستخدم الصياغة الشعرية لعبة الضمائر وتحديدًا الالتفات الضمائري بالانتقال من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب تعبيراً عن انشطار الذات في فعل مناجاتي، فقد يكون «التحول من التكلم إلى الخطاب... إنما هو مظهر لا يدل على «الائتناس» بصحبة النفس بقدر ما يشير إلى الخروج من الجلد، والتحدي لحركة النفس الهاربة، ومراقبة ماذا يحدث لك وأنت تمعن في هذا التردي الداخلي، إنّه يؤدي إلى تقمص شخصية أخرى ترى من الخارج درجة الوحشة والوحدة التي تعانيها النفس...، فالتجريد هنا ليس مجرد حركة بلاغية نشطة، لا يعني أي مرح، ولا يتضمن «نكتة تعبيرية» بل هو تمثيل مأساوي لانشطار الشخصية الشخصية في جهدها الخارق لملاحقة الذات والإمعان في الغوص إلى آبار الوعي الباطني العميق»[١٥٧]،

وإذا كان القطار الذي هو «رمز مكاني، مادي، يحيل على الزمن بمعنويته المجردة. القطار الذي هو في دلالته السطحية رمز للحركة في المكان، والانتقال بركابه من مكان لآخر، هو رمز في دلالته العميقة للحركة في الزمان، فبالأحرى هو رمز للزمان وفعله

١٥٦- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول:** ديوان **تحت جدارية حسن فائق** (١٩٧٤)، مرجع سابق، ص١٣٧.

١٥٧- صلاح فضل، **شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد**، مرجع سابق، ص٣٣.

بالذوات»[١٥٨] بما يفعله بهم بنقلهم من مكان لمكان، ومن حال إلى حال. فيبرز الخطاب الشعري تباين المآلات التي يفضي القطار بالذوات إليها. ولكن لِمَ يضع الشاعر المياه إزاء المحاكم تحديدًا كوجهتين للقطار يمكنه أن يُوصِل الذاتَ إلى أي منهما؟ هل تكون المحاكم مقابلاً للمياه؟ وكيف؟ هل تلحُّ على وَعي الشاعر حادثة «قطار الموت» الشهيرة التي عُرِفت أيضًا بـ«المحرقة البعثية» التي وقعت في ٧ تموز ١٩٦٣ أثناء نقل أعداد كبيرة مكدسة من الشيوعيين معظمهم ضباط ممن شاركوا في محاولة الانقلاب الشيوعي الفاشل في ٨ شباط ١٩٦٣ من بغداد إلى سجن نقرة السلمان لحين محاكمتهم وموت العشرات منهم عطشًا خلال حبسهم بالقطار الذي كان يسير وئيدًا في حر قائظ إمعانًا في تعذيب ركابه من المعتقلين الشيوعيين؟[١٥٩].

وإزاء ما تلاقيه الذات من ملاحقات وتنكيل وتهديدات بالاعتقال يصبح الاغتراب وسمًا لها كحرفة تمتهنها وفي استغراقها في تلك المعاناة ينقضي العمر وينفلت الزمن من الذات، التي تجد معنى لنفسها في اغتراباتها رغم كونها كالطير الذي لا تكون حريته إلا بطي المسافات.

ومن فرط شعور الذات بالملاحقة الأمنية لها تضيق بالوطن نفسه كما يقول سعدي يوسف في قصيدته «وطن»:

أيكون أقصى الأرض لي سكنًا
والمخبر البدويُ يتبعني؟
أنىّ اتجهتُ رأيتُ قامتَهُ
مغروزةً في صورة الوطن
زمنٌ هو الشرطيُّ، في يدِهِ
أرضُ العراقِ شبيهةُ الزمنِ[١٦٠].

فبرغم فرار الذات من وطنها إلا أنّ النظام الحاكم يبسط قبضته البوليسية ملاحقةً لمعارضيه حتى في منفاهم الخارجي وهو ما يضاعف إحساس الذات باستلاب الوطن الذي بات في قبضة «الشرطي» الذي يلاحق الذات كشبح، وصار الشرطي كأنّه الزمن في إحساس مُحبَط من الذات بتطاول آماد الاستبداد، وهو ما يستدعي شعورًا مشابهًا

١٥٨- رضا عطية، **مخالب الشعر**، كتاب قيد الإصدار (٢٠١٧).

١٥٩- انظر في هذا الصدد: «قطار الموت أو الهولوكوست العراقي»، شبكة المعلومات (الإنترنت).

١٦٠- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثاني: ديوان من يعرف الوردة** (١٩٨١)، مصدر سابق، ص٩٤.

لأحمد عبد المعطي في قصيدته «كائنات مملكة الليل»:

لم يُعدْ من مجد هذه البلاد غيرُ حانةٍ
ولم يبقَ من الدولة إلا رجلُ الشرطةِ
يستعرض في الضوءِ الأخيرِ
ظلَّه الطويلَ تارةً
وظلَّه القصيرْ!(١٦١)

فيشير أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته تلك التي نظمها ١٩٦٩ إلى خيبة أمله وكذا فهو يمُثِّل لإحباط جيله الذي عاين استبدادية نظام ثورة يوليو ١٩٥٢ في مصر بعد إحكام النظام قبضته البوليسية على الدولة فيما يبدو انهيارًا لمؤسساتها، وفيما يبدو من الزمن لدى حجازي أنّه «الضوء الأخير» في إشارة لزحف الظلام، وقتامة المشهد وتناسخ الخيبات في الوطن العربي.

١-٢-٧- تفشي القتل والاغتيالات

بلغ الاضطراب في المجتمع العراقي ذروة تجلياته فيما يتمثل في شيوع القتل وتفشي الاغتيالات كأمارة على استبداد الفوضى بالمجتمع وانعدام الأمان بعدما تراجع الأمن وتواطؤ النظام مُطلقًا عصاباته تشيع الذعر في الشارع العراقي بغرض تصفية بعض عناصر القوى المناوَئة للنظام إشاعةً للإرهاب ونثرًا للخوف في وعي الجماعات المعارضة للنظام الحاكم، فيقول سعدي يوسف في قصيدته «القتلى يسيرون ليلاً»:

في الليل، يستيقظ القتلى
عيونهمو البيضاءُ، واسعةٌ مفتوحةٌ أبدًا
وفي المدينةِ حتى في أزقتها
يمشون، أكفانُهم لا تستر الجسدا
همو يسيرون، والأفواه مزرعةٌ
من الرصاص، تغني، والدروب صدى
وحين يرتجفُ الأطفالُ، نسمعُهم
صوتًا لغير الأسى الوحشيّ ما وُلدا

١٦١- أحمد عبد المعطي حجازي، **الأعمال الشعرية:** ديوان **كائنات مملكة الليل**، مصدر سابق، ص٣٩٤.

صوتًا يدق على الأبوابِ... محترقًا
كطائرٍ عبر وادي الموتِ قد وردا
أيارُ مرَّ... وفي أمواج رايتهِ
دمٌ سيوقظ من تنويمةٍ بلدا[١٦٢].

تستحضر الصياغة الشعرية أشباح القتلى في ليل المدينة، وفي ثناياها، حتى في أزقتها، دلالة على وعي شقي تشكِّله ذاكرة مُخضَّبة بدماء القتلى في سبيل الوطن، لتكشف هذه القصيدة التي يدوِّنها سعدي في (بغداد، ٢/ ٩/ ١٩٦٠) عن صدمة الذات الثورية بعد ثورة تموز ١٩٥٨ لتفشي القتل وعدم تحقق العدالة بالقصاص لدم القتلى، لكنّ الشاعر يرى هذا الدم بأنّه سيوقظ بلدًا، في رهان مستقبلي على الثورة، فيما هو يبين عن حسّ ثوري رومانسي.

وباستجلاء البناء الموسيقي للقصيدة نجدها تلتزم حرف الدال رويًّا والألف إشباعًا له كحرف وصل للروي الدالي، كذا فتبدو هذه القصيدة عمودية وزعها الشاعر كتابيًّا في شكل الكتابة التفعلية للشعر الحرّ، وهو بقدر ما يؤكِّد على غنائية سعدي يوسف، بقدر ما يؤكِّد أيضًا على كلاسيكيته فنيًّا، بحيث لم يبدُ أنه تجاسر أخذًا زمام المبادرة بالتجريب الفني أو المبادأة بكتابة طليعية، إذ «كان مشروع سعدي يوسف حذرًا متوجسًا من الخبرة الجاهزة في التجربة الشعرية، تلك التي تتلبس طابع التأثر الصاعق بموجات التجديد الغربية. وكانت النزعة الغنائية الرومانسية تعزز لديه الصلة بالواقع»[١٦٣]، وربما كان ذلك مرتبطًا بالمناخ الجمالي بالعراق حيث علقت آثار الكلاسيكية وبقاياها بالرومانسية واستمرت هذه الآثار الكلاسيكية حاضرة في مرحلة الشعر الحرّ، حيث «لم تأخذ الرومانسية كما هي الحال في مصر ولبنان، دورها في تقويض الأسس الجمالية للحقبة الكلاسيكية في العراق»[١٦٤]، وهو ما يُحدث- بشكل نسبي- ما يمكن أن نعده فجوة بين ثورية الخطاب الجمالي على المستوى المقولاتي، وكلاسيكيته على المستوى الفني التعبيري.

١٦٢- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول:** ديوان **النجم والرماد (١٩٦٠)**، مرجع سابق، ص٤٨٨.

١٦٣- فاطمة المحسن، **سعدي يوسف: النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص١٥.

١٦٤- فاطمة المحسن، **سعدي يوسف: النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص١٥.

ولتفشي القتل يمسي فعلاً عاديًّا، كما في قصيدة «حادث يومي» التي يقول فيها سعدي يوسف:

يا سيداتي... سادتي... في نشرة الأخبار:

• مؤتمر الأقطابِ لن يُعقدَ في نيسانْ.

• يحاكَمُ غليزوسُ في اليونانْ.

• مقتلُ عشرينَ من الطلابِ في ماسانْ.

إلخ... إلخ... إلخ

***

يا سيداتي، يا سادتي، وكالةُ الأنباءْ

من شارعٍ في ليلِ بغدادَ تحيّيكم... هنا الأنباءْ:

....

محمدٌ يعرفُ أنَّ الساعةَ العاشرةْ

والنصفَ...

تعني دربَهُ والبيتَ والليمونةَ الساهرة

والنجمَ والفضةْ

وهكذا...

كان على الدربِ وفي أعماقه أغنيةٌ غضّةْ

لكننا، يا سيداتي، يا سادتي، ونختصرُ الأنباءْ

محمدٌ... مات مع الظلماءْ

ممزقَ الأحشاءْ

خناجرٌ أربعةٌ كانتْ مع الظلماءْ

تنتظرُ الأنجمَ والليمونَ والفضةْ

تنتظرُ الأغنيةَ الغضةْ

***

معذرةً، يا سيداتي، يا سادتي... لهذه الأنباءْ!(١٦٥).

١٦٥- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول: ديوان النجم والرماد (١٩٦٠)**، مرجع سابق، ص ص ٤٨٢- ٤٨٣.

يكشف الخطاب الشعري عن زيف الخطاب الإعلامي الرسمي «الميديا» في ذلك العصر ودوره في تزييف الوعي وتغييبه، كذلك عمله على تغريب الناس وعزل الجماهير عن واقعهم المعيش ببثه أخباراً لا تخصهم ولا تعنيهم، وشغلهم بما يحدث في مكان آخر، بغية التغطية على سوءات الواقع وصرف الناس عن مأساويته.

وإذا كانت وسائل الإعلام باعتبارها تمثيلاً لـ«وسائل الاتصال الجماهيري» «Mass Media» تعدّ وسيلة من وسائل البنى الفوقية التي هي نتاج لتفاعلات البنى التحتية لا سيما الاقتصادية[١٦٦]– من أجهزة الدولة الأيديولوجية أو التي تحاول أن تفرض أيديولوجية الدولة أو أيديولوجية الطبقة المهيمنة على الجماهير بل ما هو أكثر إذ «أصبح يُعتقَد أن وسائل التسلية تمثّل أدوات أساسية لازمة لخلق هذه الجماهير»[١٦٧]، فإنّ الماركسية تعي خطورة الدور الذي يلعبه الإرسال الإذاعي (الراديو– التلفزيون) ذلك «باعتبار أنّه يمثل بالذات أحد أدوات الدعاية السياسية، أو باعتباره يمثل– إن أردنا مزيدًا من الدقة– أحد الأدوات الجوهرية المعاصرة للأيديولوجيا في الماركسية. لذلك قد يرى البعض أنّ نظرية المجتمع الجماهيري تنسب لوسائل الاتصال قوة هائلة، وترتيبًا على ذلك تصور جماهير وسائل الاتصال على أنهم ضحايا سلبيون– بدرجة أو بأخرى– للرسائل التي تُفرض عليهم بالخداع والإيهام»[١٦٨]، فتدرك الماركسية ما تلعبه وسائل الاتصال الجماهيري «الميديا» في صناعة وعي جماهيري زائف.

ولما كان وعي النظرية النقدية، النظرية الأساس في النقد الثقافي، خصوصًا لدى قطبي مدرسة فرانكفورت ماكس هوركهايمر وأدورنو بإدراك الدور الذي تلعبه «صناعة الثقافة» في تشكيل الوعي الجماهيري العام لدرجة تزييفه، فيقول هوركهايمر وأدورنو في مقالتهما المعنونة بـ»صناعة الثقافة: التنوير بوصفه خداعًا جماهيريًّا» (١٩٧٢ [١٩٤٧]: ١٢١–١٢٢): «لقد ميّزت الخطوة من الهاتف إلى المذياع ذلك التمييز الواضح بين الأدوار (أدوار الوعي الفردي). فالأول أتاح للمشترك أن يلعب دور الذات، وكان ليبراليًّا. أما الثاني فهو ديمقراطي: يحوِّل كلّ المعنيين إلى مستمعين ويخضعهم ذلك الإخضاع السلطوي لبرامج إذاعية واحدة»[١٦٩]، فقد رفض أدورنو الثقافة الشعبية التي بمعنى الثقافة المبذولة والمتاحة للجميع إذ «ينتقد أدورنو بقسوة تلك العلاقة بين

166-Louis Althusser 1970, Lenin and Philosophy and Other Essays, Monthly Review Press 1971; Transcribed: by Andy Blunden. (internet).

١٦٧– أندرو إدجار وبيتر سيدجويك، **موسوعة النظرية الثقافية: المفاهيم والمصطلحات الأساسية**، مرجع سابق، ص٧١٢.

١٦٨– أندرو إدجار وبيتر سيدجويك، **موسوعة النظرية الثقافية: المفاهيم والمصطلحات الأساسية**، مرجع سابق، ص٧١٢.

١٦٩– آلن هاو، **النظرية النقدية**، ترجمة: ثائر ديب، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **مكتبة الأسرة، ٢٠١٥**)، ص١٠٧.

«المذياع» و«الديمقراطية»، فإنّه يرى في إطلاق صفة «الشعبي» على شيء ما، لمجرد أنّه يبيع الكثير، ضربًا من السخف. وغالبًا ما يُعتَبَر أدورنو معاديًّا للثقافة الشعبية بوجه عام، سواء كانت مذياعًا، أم سينما، أم موسيقا، أم تنجيمًا، أم أعمدة صحفية. غير أنّ ما يمقتُهُ أدورنو هو زيف وخطل استعمال كلمة «الشعبي» في وصف هذه الأشياء. فلكي تكون الثقافة شعبية حقًّا، ينبغي أن تنبع من حيوات الذين ينتجونها، لا أنْ يركّبها ويوزِّعها ضَرْبٌ من الصناعة»[١٧٠]. لذا تستحيل «صناعة الثقافة» ضربًا من تزييف الوعي الذي ترفضه المدرسة النقدية.

وإزاء ما تبثه «الميديا» الرسمية من رسائل تعمل على تزييف وعي الجماهير يسعى الشاعر إلى أن يكون شعره مرشدًا للجماهير ومُبصِّرًا لها، أو أن يضطلع المثقف الثوري بدور الإعلام الموازي ووسائل الاتصال البديلة، سعيًّا لنقل الحقيقة بكل مأساويتها، حيث بات القتل فعلاً اعتياديًّا، وحادثًا يوميًّا، في إشارة لغياب الأمان وانهيار الدولة وإطلاق حرب العصابات في فضاء المدينة.

كذا فإنّ القتل ينتشر بالريف مثلما هو منتشر بالمدينة، فيقول سعدي يوسف في قصيدته «اغتيال محمد بن عبد الحسين»:

١٤ ذئبًا بقتلكَ يفخرونْ
وعلى أزقة قريتي يتقدمونْ
(....)
هم يزحفون على المدينةْ
هم يذبحون الوردَ والذكرى وأوراقَ الكتابْ
هم يقتلونكَ مرة أخرى بأحشاء المدينةْ
أما الذين يحاربون بلا وجوهْ
أما الذين يقاتلون بلا بنادقْ
كالريح...
كالأمواجْ
فهم الذين سيبعثونك حين تنتفضُ المدينةْ[١٧١].

١٧٠- آلن هاو، **النظرية النقدية**، ترجمة: ثائر ديب، مرجع سابق، ص١٠٧.

١٧١- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول: ديوان ٥١ قصيدة (١٩٥٩)**، مصدر سابق، ص ص٥٧١- ٥٧٢.

تصوِّر الصياغة الشعرية افتراسية القتلة الذين هم كالذئاب، وربما تأتي استعارة «الذئبية» للتمثيل بوحشية القتلة من أعطاف وعي متأثر بإشكالية فلسفية قديمة جديدة حيث «يُعتبر السؤال حول ما إذا كان الإنسان ذئبًا أم خروفًا مجرد صيغة خاصة لسؤال شكّل- في أوجهه الأوسع والأكثر عمومية- إحدى أكثر المشكلات أسياسية في الفكر الفلسفي والديني الغربي: هل الإنسان في جوهره شرير وفاسد، أم أنّه خيرٌ وكامل؟»(١٧٢)، فكثير من الفلسفات المعنية بطبيعة الإنسان والجانب السادي في البشرية تقول بذئبية الإنسان، فقد ذهب «هوبز» «إلى استنتاج أنّ «الإنسان ذئبٌ لأخيه الإنسان»»(١٧٣)، كما «يرى فرويد أنّ الإنسان ليس مخلوقًا لطيفًا بل هو، على العكس، مخلوق «بين معطياته الغرائزية قسط قوي من العدوانية»، وذلك لأنّ «الإنسان ذئب للإنسان» (Homini Lu-pus Homo)»(١٧٤).

ومع تصوير الصياغة الشعرية لذئبية القتلة تصور فضاء العنف المديني بالأحشاء في استعارة رُبَما تكون متأثرة باستعارة «رابليه» الأثيرة للأحشاء، لتكون الأحشاء رمزة تصويريًّا لمتاهية الفضاء المديني، وفي المقابل هناك من يقاتلون «بلا بنادق» الذين ربما هم المقاتلون بالكلمة والفكر الثوري يحملون رياح الثورة وأمواج التغيير، هم الذين سيبعثون القتيل مع انتفاضة المدينة كرمز للانتصار على الوحشية والهمجية.

١-٣- التَمسُّك بالوطن والحلم اليوتوبي

رغم تضاعف اغترابات الذات بمكانها الأول، العراق، ومع تفاقُم عزلة الذات في مجتمع ينفيها والوقوع تحت سلطة مستبدة تستلب الذات حريتها، ورغم تيه الذات في المدينة، خصوصًا بغداد، فإنّ الذات تتمسك بالمدينة ولا تتخلى عن الوطن، في تمَسُّك رومنسي بالوطن الذي تنشده الذات، فيقول سعدي يوسف في قصيدة «المهاجر»:

يا أيها الطيرُ المهاجرْ
أتظنّ أنّ البحرَ والآفاق والحلمَ المغامرْ
ومدائنَ البلّورِ... يجهلُها سواكْ؟
أتظننا نحن الذين نشقّ في حُمّى الخنادقْ

١٧٢- إيريش فروم، **جوهر الإنسان**، ترجمة: سلام خير بك، (سوريا، اللاذقية، دار الحوار، الطبعة الأولى، ٢٠١١)، ص١٦.

١٧٣- إيريش فروم، **جوهر الإنسان**، ترجمة: سلام خير بك، مرجع سابق، ص١٤.

١٧٤- حليم بركات، **الاغتراب في الثقافة العربية: متاهات الإنسان بين الحلم والواقع**، مرجع سابق، ص٥١. نقلاً عن: Freud, Civilization and its discontents, p. 57.

دربًا إلى شيرازَ، نخشى أن «نغامرْ»؟
إنا لنحلم بالأغاني والمعاصرْ
ومدائنَ البلّورِ...
لكنْ...
لن نهاجرْ!
إنا سنبقى في الخنادقْ
حرسًا أماميًا... سنحلم في الخنادقْ
وعلى مَفارقنا نجومُ ظهيرةٍ، وسماءُ شاعرْ
ولتسقط الثوريةُ الشماءُ إن لم تشتعل خطوات ثائرْ!
سنظلُ في بغدادَ نُطعمها البشائرْ
وضراوةَ الإصرارِ والعمل المثابرْ
يومًا فيومًا...
و«لتعلّقْ» أنتَ...
يا طيراً مهاجرْ![١٧٥]

ترفض الذات أن تتخلى- كغيرها- عن المدينة «بغداد»، والوطن، في تَمَسُّك رومنسي بالوطن، المكان الأول، رغم ما قد يبدو من إغراءات المكان الآخر، المهجر، زاهدة عن بريقه، فالذات تتمسك بموقعها كأنّها تقاتل دفاعًا عن مدينتها أو المدينة التي انتقلت إليها واغتربت فيها لكنها تتمسك بها.

وشأن سعدي يوسف في الانتماء إلى المدينة بعد أو مع شعور لانتمائي إليها واغتراب فيها شأن شعراء الحداثة في علاقاتهم بالمدينة إذ «لا بد للشاعر أن يتحول إلى المدينة، وهذا التحوُّل لا يحدث طفرة، بل يحتاج إلى وقت، ولم يتخلص الشاعر من رفض المدينة إلا بعد جهد- بل إنّ بعضهم لم يفلح كالسياب- أي بعد أن يرسخ في نفسه أنّه أصبح واحدًا من المجتمع الجديد، ومهما نقم على المدينة فهو جزء منها، وبهذا يتطور موضوع المدينة، ويستقل عن أصوات القرية التي انتزعتهم وشدتهم إلى الماضي، وسوف يساعد الشعراءَ على إدراك هذا التحول إدراكُهم حقيقةً واضحة، هي

١٧٥- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول:** ديوان **النجم والرماد (١٩٦٠)**، مصدر سابق، ص ص٥٠٢- ٥٠٣.

أنّهم من خلال المدينة يتمثّلون الوجه الحضاري لأمتهم، وخاصة وجهها السياسي، حيث شهدت أحداثًا ومواقفَ سياسية شدت- ومازالت تشدُّ الشعراء إليها»[١٧٦]، حيث «إنّ رفض المدينة لم يوقف الشعراء عن الانخراط فيها، فمن المتناقض أن يشتق الشاعر تجربته الحية من المدينة، ثم يحدثنا عن تجارب خيالية أو ارتدادية مشربة بماضيه، لا بد أن يقف الماضي عند حد، ولا بد أن يعتاد الشاعر على حياة المدينة، وأن يتقبّل الواقع ولو فكريًّا، حتى لو كانت عاطفته حية في أعماقه تلونها الحقول وأصوات القرى»[١٧٧]، وهو ما يُعمِّق الموقف الجدلي للشعراء إزاء المدينة بين اغترابهم فيها ورفضهم لها، وانتمائهم إليها ودفاعهم عنها وزودهم عن هويتها.

ومع تمَسُّك الذات بالمدينة، بغداد التي ترمز إلى الوطن، في عز اغترابها فيها، يتنامى لديها حلم يوتوبي بمدينة أخرى مثالية، كما في قصيدة سعدي يوسف «بغداد الجديدة»:

تأتيني حين تحاصرني أبخرةُ العرقِ المغشوشِ...
بصحنِ حساءْ

(....)

في الليلِ
تطوّفُ بين بيوتٍ هاجَرَها الفقراءُ
وبين كنائسَ يَرْهفُ فيها القدّاسُ
وبين منازلَ تُغْشى فيها فتياتُ الفقراءْ
في منتصف الليلِ
تعود إلى المختبَإِ المسحورِ، وراءَ شوارعِها الطينيةِ.
حاملةً خبزَ الموتى
وزهورَ الآسِ
وشيئًا من كبدِ الجاموسِ
وعظمينِ لصحنِ حساءْ
في الفجرِ تدور على كلِّ منازلِها
توقظ كلَّ بنيها

١٧٦- مختار أبو غالي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص٧٧.

١٧٧- مختار أبو غالي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص٧٥.

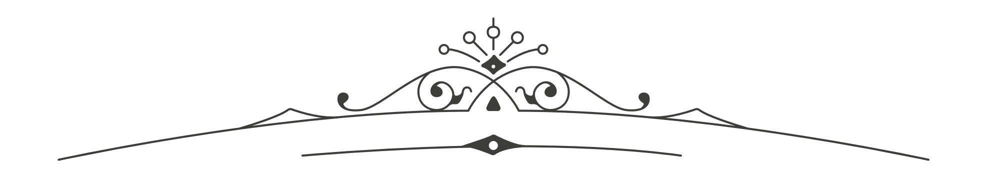
تدفعُهم في وسطِ الشارعِ...
آلافًا، ينتظرون السيرَ إلى بغدادْ(١٧٨).

يستبدل الشاعر الحلم بالواقع، واليوتوبيا بالماثل، متمثلاً «بغداد الجديدة»، يوتوبياه المنشودة تطوّف في أنحاء المدينة وشوارعها لا سيما الفقيرة، تلملم الجميع وتتفقد بيوت التي هاجرها الفقراء في إشارة إلى تعمير المكان الذي فقد ناسه انتماءهم إليه، كما تقوم تلك المدينة اليوتوبيا بفعل إيقاظي، استنهاضي لناسها وتدفعهم لشوراعها، في إشارة لإعادتها انتماء الناس المفتقد إلى المكان.

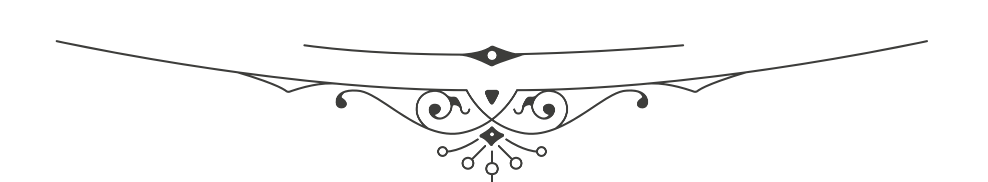
تنبع اليوتوبيا من روح ووعي رومانسيين، وبالطبع ترتبط اليوتوبيا بامتلاك الشاعر «رؤيا» للعالم، حيث «كانت «الرؤيا» هي لغة الشاعر المعاصر، وهي القاسم المشترك الأعظم بين شعراء العصر، كلٌّ على قدر نصيبه من الموهبة والثقافة، وهذه الرؤيا لا تستمد لغتها من الأفكار السائدة، ولا من القوالب الجاهزة... بل تمتاح من الأصقاع النائية في الحس، تمامًا مثل الأحلام، إن لم تكن هي نفسها أحلامًا بشكل ما»(١٧٩).

١٧٨- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول:** ديوان **الليالي كلها (١٩٧٦)**، مصدر سابق، ص ص١١٠- ١١١.

١٧٩- مختار أبو غالي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص٣٠١.



المبحث الثاني
الاغتراب في المكان الآخر





توطئة

مع ارتحال الذات عن مكانها الأول، الوطن، المنشأ، والانتقال للعيش بمكان آخر، فضاء جغرافي مغاير وسياق ثقافي مختلف تشعر معه بنوع من الاختلاف الهوياتي بل قد تحس الذات بنوع من القلق الكينوني والاضطراب الهوياتي ما يشعرها بنوع من الاغتراب الوجودي. ذات تشكّلت في بيئة ثقافية أولى بكل ما حملته من ملامحها وتأثُّرها بفعل المكان الأول في صياغة وعي هذه الذات بنفسها وبالعالم، بتوافقها مع ذلك المكان الأول أو اغترابها فيه، بانتمائها لهذا المكان أو لانتمائها إليه الذي يحمل في ذاته نوعًا من الانتماء السلبي، ذات قد ترفض مكانها الأول، وطنها، أملاً في وطن يوتوبي وحلمًا بتحقق مثالي للوطن الذي ترجوه والفردوس الذي تنشده، تلك الذات التي ترحل لمكان آخر، سواء في منفى اختياري أو قسري، تواجه اغترابًا آخر جديدًا في مكانها الآخر واحتكاكها به اجتماعيًّا وثقافيًّا، وهو ما قد يفاقم أزمتها الوجودية ويراكم شعورها الاغترابي الذي حملته معها من مكانها الأول.

في المكان الآخر يمسي المكان كتعيين مادي، وحضور جغرافي، وفضاء ثقافي سؤالاً تبحث الذات فيه وتحاول اختباره وتسعى لاستكشافه والتكييف معه، مع محاولتها الحفاظ على كينونتها الشخصية والتمسك بهويتها الذاتية في آن.

بين انفتاح الذات على ثقافة المكان الآخر بتمايزها واختلافها وجدتها- بالنسبة إلى الذات- عن مكانها الأول وثقافته، ومحاولتها تحصين نفسها مما قد يداهمها من خطر تعرضها إلى انمحاء أو نسخ هويتها الوجودية التي تحملها بفعل تكوينها في المكان الأول تتراوح الذات في استراتيجياتها في تعاطيها الوجود ورؤيتها العالم في المكان الآخر وفي تفاعلها مع المكان الآخر استيعابًا لثقافته واغترابًا فيه.

ولسعدي يوسف الشاعر والمثقف المُلاحَق من قبل سلطة بلاده وأنظمتها المتعاقبة من الخمسينيات حتى السبعينيات وما بعدها، تجربة واسعة في المكان الآخر سواء لواذًا به منتميًّا أيديولجيًّا له كما شهدت ارتحالاته لدول المعسكر الشرقي لا سيما الاتحاد السوفيتي ارتباطه العميق بها كمركز أيديولوجي للشيوعية ومعقل للفكر الاشتراكي التي غادر سعدي إليها في ١٩٥٧، أو معيشه بعد مغادرته العراق بالجزائر لسبع سنوات من ١٩٦٤ حتى ١٩٧١، ثم خروجه الكبير في ١٩٧٨ قاصدًا بيروت فدمشق ثم الرحيل متنقلاً بين عديد من المدن الغربية في أوربا والولايات المتحدة الأمريكية وكندا وإن كانت لندن هي المدينة صاحبة النصيب الأكبر من مقام سعدي بها، إذ أقام فيها لأكثر من عشرين عامًا.

وبمعاينة تجربة سعدي يوسف نجد أنّ ثمة تبديات عديدة وتمظهرات متنوعة لاغتراب الذات في المكان الآخر:

٢-١- وحشة المكان وعزلة الذات

في تجربة الذات في المكان الآخر تصير علاقتها بالمكان المادي بتمظهراته الطبوغرافية إشكالية تراود الوعي وتضغطه بتوتراتها، ورغم أنّ الذات، أي ذات، في ارتحالها لمكان آخر، غريب، ومختلف، وجديد عليها، قد تكون بحاجة ماسة لاختبار المكان واستكشافه بغية تَلَمُّس ملامحه للتكيف معه، غير أنّ سعدي يوسف يتخذ موقفًا مغايرًا، إذ يقول:

لم آتِ مدينتكم (لندنَ) كي أعرفَها
وأقيمَ بها...
أنا جئتُ أخضُ مياهًا راكدةَ
وأراقب مراكب الموتى
تحمل أشلاءً، كي تُسْكنَها أرضًا باردةً...[1].

تبدو الذات الشاعرة متأبية على المكان الآخر، غير مبالية باستكشافه، فتتخذ موقف المبادأة والإقدام غير متهيبة هذا المكان الآخر، وكأنّها تتبع استراتيجية الهجوم بدلاً من الدفاع، وكأنّ الذات تريد أن تظهر بهيئة الفاتح للمكان الآخر الذي تراه الذات فضاءًا جامدًا، محكومًا بالموات، لتبدو الذوات فيه ممزقة، مُبعثَرَة كأشلاء، في إشارة لتَمثُّل الذات لما تراه من أزمة وجودية يكابدها الإنسان في المكان الآخر. ثم تفصل الصياغة

١- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الرابع:** ديوان **قصائد العاصمة القديمة** (٢٠٠١)، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٢٧٥.

الشعرية بثلاثة أسطر منقوطة حتى تستأنف المقطع الشعري الثاني للقصيدة:

....

....

....

لم آتِ مدينتكم، كي أعرفَها
فأنا أعرفُها
ولقد كنتُ أقمتُ بها، منذ صباي
ولي فيها الرِّفقةُ:
أُودِنُ،
والأسكتلنديُّ الراقصُ: روبرت بيرنز
والإيرلنديُّ الأولُ: جون بتلر ييتس
ولي فيها ليلُ جراهام غرين
ومجلاتُ العمال
وتاريخ حُفاةٍ وشيوعيين

....

....

....

لكني سأظلُّ هنا
لأخض مياهًا راكدةً
وأراقب مركبة الموتى
وأخوض حروبًا أكرهُها... [٢].

وكأنّ الصياغة الشعرية تستعمل الأسطر المنقوطة للفصل والوصل؛ الفصل بين زمني آني وزمن نفسي مُستدعَى، زمن حاضر، محايث لموقف الذات في الآن والهنا من المكان الآخر، وهذه المدينة (لندن)، وزمن ماضٍ لخبرة الذات بذلك المكان الآخر، مدينة لندن، من خلال خلال مبدعيها: كويستن هيو أُودِن، الشاعر العظيم،

٢- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الرابع:** ديوان **قصائد العاصمة القديمة** (٢٠٠١)، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص ص٢٧٥- ٢٧٦.

الذي يستحضره الشاعر- هنا- رُبما لماركسيته بما يتوافق وأيديولوجية صاحبنا وهواه اليساري، و«روبرت بيرنز» الشاعر الأسكتلندي الذي حقق حضورًا قويًّا في القرن الثامن عشر ولُقب بـ«الشاعر الفلاح» وكان له وجود بارز في إنجلترا كما كان متمسكًا بأصالة ثقافته الأسكتلندية لا سيما الكلاسيكية[3]، وجراهام غرين الكاتب الإنجليزي والروائي الشهير، و«وليم بتلر ييتس» الذي يصفه سعدي بالأيرلندي الأول، الذي يُمثِّل وجه أيرلندا المبدع في إنجلترا وعاصمتها لندن إبان نضالها للحصول على حكم ذاتي من بريطانيا أو بالأحرى إنجلترا. ولكن، هل يستدعي سعدي يوسف وليم بتلر ييتس لأنّه يُمثِّل صوت التمرد الثوري في وجه لندن، عاصمة الضباب؟ هل يريد سعدي يوسف أن يتماهى مع ييتس في مواجهته المحتدمة المتسلحة بالشعر والكلمة للندن في سبيل الدعوة لبلده أيرلندا؟ ولِمَ لا؟ أليس ييتس هو القائل؟:

أيرلنده الرومانسية ماتت وارتحلت[4]

هل يتخلى سعدي يوسف- بتماهيه مع ييتس- عن رومانسيته في تعاطيه المكان الآخر، لندن، ورؤيته العالم؟ واستدعاء سعدي لييتس يحلينا لاستدعاء رفيقه الشاعر العراقي سركون بولص ليتتس:

كانَ شاعرُ إيرلندا
وليم بطلر ييتس
هو الذي اكتشف ذاتَ يوم
أنّ في وسَط الأشياءِ كلَها، حجرًا:
أنّ «كلّ شيء تغيّرَ، تغيّر بمُطلقهِ»
وأنّ «جمالاً مرعبًا
قد وُلد».
إنّهُ الفُصحُ
في عام ألفين، بعدَ الذي
صارَ، بعد الذي كان- أصبح هذا
الذي نحنُ فيه، وجهَ هذا
الزمان السَّفيه[5]**.**

3- Robert Burns, the internet, https://www.poets.org/poetsorg/poet/robert–burns.

٤-**العنف والنبوءة، قصائد مختارة**، و. ب. ييتس، ترجمة: ياسين طه حافظ، (المركز القومي للترجمة، العدد ٢/١٨٢، الطبعة الثانية ٢٠٠٩)، ص١٠.

٥- سركون بولص، عظمة أخرى لكلب القبيلة، (منشورات الجمل، كولونيا [ألمانيا]- بغداد، الطبعة الأولى، ٨٠٠٢)، ص٩٠١.

ولكن يبادرنا سؤال: لِمَ يستدعي شاعران عراقيان عُرفا بتمسكهما بقوميتهما في منافيهما ومكانهما الآخر كسعدي يوسف وسركون بولص شاعرًا مثل ييتس تحديدًا؟ هل لأنّ ييتس، كما يراه إدوارد سعيد، هو «شاعر قومي عظيم يُفصح إبان مرحلة من المقاومة ضد الإمبريالية عن التجارب، والتطلُّعات، والرؤيا المرمِّمَة الإحيائية لشعب يعاني من وطأة سيطرة قوة من خارج سواحله»[٦]؟ هل لأنّ شعر ييتس يقوم «بربط شعبه بتاريخه، ويفعل ذلك بشكل أكثر إلزامًا من حيث أنّ الشاعر- كأب أو «كرجل عمومي في الستين متبسِّم»، أو كابن وزوج- يفترض بداهةً أنَّ سردية التجربة الشخصية وكثافتها تعادلان تجربة شعبه»[٧]؟ فيتفق سعدي يوسف وسركون بولص مع ييتس في أنّ شعرهما في سرديته الشخصية يبدو مهمومًا بالجماعة والشعب والعراق الذي ينتميان إليه ويتعلّقان به.

وبحسب إدوارد سعيد فقد تبدّت «احتدامية إنجاز ييتس، في ترميم تاريخ مقموع وربط الأمة به، تعبيراً جيدًا عنها في وصف فانون للوضع الذي كان على ييتس أن يقهره. «لا يقنع الاستعمار بمجرد إحكام قبضته على شعب ما وإفراغ عقل الأصلاني من كل الأشكال والمضامين. بل إنّه، بنمط من المنطق منحرف، يلتفت إلى ماضي الشعب فيشوِّهه ويعمل فيه تخريبًا وتدميراً». يرقى ييتس من مستوى التجربة الشخصية والشعبية إلى مستوى النموذج الأعلى القومي دون أن يفقد فورية الأول أو مقامَ الثاني»[٨]، وكأنّ سعدي يوسف ورفيقه سركون بولص يستحضران ييتس بوصفه أيقونة لتمسُّك المثقف والشاعر بهويته الثقافية الأصلية في مقاومة ثقافة المستعمر.

وبرغم تشارك سعدي يوسف مع رفيقه سركون بولص باستدعائهما ييتس كوجه أيرلندا الشعري، غير أنّ استدعاء سعدي للأعلام كـ«ييتس» وغيره غالبًا ما يأتي عرضًا، عابرًا، خاطفًا، وفي كثير من الأحيان في ثنايا عدد من هذه الأعلام. في حين أنّ استدعاء سركون بولص لـ«ييتس» يأتي مشمولاً بمقولات بارزة من شعره توظفها الصياغة الفنية بدمجها في نسيج النص المنشأ مع إعادة قراءة النص المستدعى أو العلم المستدعى بحمولاته النصية في إطار السياق المحايث واللحظة الآنية في تَمَثُّل الذات الموضوع وتعاطيها العالم، فبينما يستدعي سعدي ييتس كأحد وجوه التوهج الإبداعي والكتابي المتمردة في فضاء العاصمة الإنجليزية لندن، المكان الآخر، فإنّ استدعاء سركون لييتس

٦- إدوارد سعيد، **الثقافة والإمبريالية**، ترجمة: كمال أبو ديب، (بيروت، دار الآداب، الطبعة الرابعة، ٢٠١٤)، ص٢٧٨.

٧- إدوارد سعيد، **الثقافة والإمبريالية**، ترجمة: كمال أبو ديب، مرجع سابق، ص٢٩٤.

٨- إدوارد سعيد، **الثقافة والإمبريالية**، ترجمة: كمال أبو ديب، مرجع سابق، ص ص٢٩٤-٢٩٥.

لا يقف عند حد رؤيته له كأحد علامات إثبات الذات المبدعة في مكان آخر غير مكانها الأول، بل يستدعي سركون مقولات ييتس بتغير الأشياء وسفاهة الزمن في إحساس ذاتي بوطأة الزمن مع انطواء الألفية الثانية وانطلاق الألفية الثالثة في مفصل زمني فارق:

تلكَأ قليلاً، توَقفْ هنا
بعدَ أن عبرتْ في طريق
الحرير القوافلُ، بعد البرابرةِ– الصَّلبِ– روما
وكم مرّةً!
«كلماتٌ مهذَّبة دون معنى»
بعد أن خلطَ الغَدُ أوراقَهُ
بيديّ خبيرٍ، لتسقط مملكة وهي واقفةٌ
أو تُشَيَّدُ أخرى على أنقاضها، بقرارٍ من الربّ
أو جنرالٍ صغيرٍ يقوم مقامَهُ
في حَلبةِ الرُعبِ –
جاءت مُسوخٌ مَرَصَّعةٌ
بعيون الزجاج، بأزرار لوحةِ كومبيوتر
وأتاكَ الغريبُ...
أتى أبعَدُ الأقرباء ليشربَ قهوتَهُ
مُرّةً، في المناحة. صمتُ الجنازات. لا أحَدٌ.
إنّه الخوفُ
جاءَ ليرقصَ رقصتَهُ
في الظلام، وحيثُ سيعلو السياجُ
وتنضجُ تُفَّاحةُ البرقِ، تعرفُ أنّ الرؤوسَ
تدلّت، وحان القُطافُ[٩].

بينما يبدو أنّ موقف الذات من الأعلام المُستدعَاة– عند سعدي يوسف– لا يعدو عن مجرد تمَثُّل علاقة الذات بهؤلاء الأعلام كـ«ييتس» وغيره، فيما يُشَكِّل حضوراً ذاكراتيًّا وفعلاً استرجاعيًّا وعملاً استعاديًّا، أي أنّ استراتيجية الذات وحركتها إزاء هؤلاء الأعلام

٩- سركون بولص، **عظمة أخرى لكلب القبيلة**، مصدر سابق، ص ص١٠٩-١١٠.

بما يمُثلونه من علامات ثقافية تمضي في الأغلب من الآن نحو الماضي، وتنحصر في تموقعِ هؤلاء الأعلام في وعي الذات ووجدانها، في المقابل يظهر أنّ شاعرًا كسركون بولص تكون استراتيجيته بالتعاطي مع هؤلاء الأعلام بالحركة من الماضي نحو الآن، كما يبدو وكأنّه يقيم حوارًا مع بعض مقولات هؤلاء الأعلام ليعيد قراءة الواقع المحايث والحاضر الآني في ضوءها.

بل لا يكتفي سركون- أحيانًا- بمجرد إقامة حوار مزدوج بين الذات ومقولات علم ما يستدعيه كـ«ييتس»، وإنما قد يستدعي سركون مقولات علم آخر كالحجاج بن يوسف الثقفي ويقوم بتطويرها وتعديلها كما في: (**تعرفُ أنّ الرؤوسَ تدلّت، وحان القُطافُ**) بتعديل المقولة الأصلية: (**أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها**)، وكما يبدو من تعديل سركون لمقولة الحجاج، يبرز إحلال الفعل (تدلت) المُسنَد إلى (الرؤوس) محل الفعل (أينعت)، بما يشي به فعل التدلي من إحساس الذات بالانكسار والخضوع مع استقبالها ألفية جديدة ووطنها العراق يرزح تحت نير الاحتلال الأجنبي ويمُزَق في تلك الحرب التي أُعلِنَت باسم الرب.

إذن، فاستدعاء سركون بولص لهؤلاء الأعلام ومقولاتهم يكون بإقامة حوار معهم، قد يصل في بعض مستويات الخطاب إلى درجة بلوفونية من الحوار بإجراء محاورة بين مقولات أكثر من علم (وليم بتلر ييتس- الحجاج بن يوسف الثقفي) وكأنّ الذات تستخدم هؤلاء الأعلام باستثمار مقولاتهم كأقنعة للذات نفسها، لتعيد من خلال أصواتهم قراءة الواقع ورؤية العالم.

ثم يأتي الفصل والوصل الثاني في قصيدة سعدي يوسف بالأسطر المنقوطة- مرة أخرى- للانتقال من تمثّل الحاضر إلى استشراف المستقبل، والانتقال من تَمَثُّل حضورات الآخر من أعلام المكان الآخر في وعي الذات إلى بيان موقف الذات من المكان الآخر وتمسُّكها بالبقاء فيه وخوض معركتها على أرضه بخضّ مياهه الراكدة.

ولئن كان المكان نفسه محايدًا، في حين كانت علاقة الذات بالمكان وإحساسها به هي التي تضفي على المكان علاماته وتمَثّلاته في الوعي به من قِبَل الذات، فإنّ لشعور الذات بالاغتراب المكاني بالمكان الآخر عديدًا من التَمثُّلات:

٢-١-١- اللا بيت

لئن كان لكل إنسان مكانه الخاص الذي يمثل عالمه الذاتي وكونه الشخصي، والبيت هو تجل لخصوصية المكان بالنسبة للذات، وإذا كان فقدان البيت يبدو من علامات اغتراب الذات في المكان الأول؛ بمعنى أنّ الذات كان لديها إحساس بالبيت- لا سيما في صباها وحداثتها- ثم فقدت هذا البيت أو بالأحرى قد فقدت شعورها بهذا

البيت، فإنّ الأمر يختلف– نوعًا ما– في إحساس الذات بالبيت أو بالأحرى حرمانها منه في المكان الآخر، فيقول سعدي يوسف في قصيدة «مهزلة»:

هل قلتُ: إني رجلٌ أخطو إلى الستين لكني بلا بيتٍ؟

وهل قلتُ: بلادي لم تعُدْ لي؟

أم تراني قلتُ: إنّ الموت في الغربة داري؟[١٠].

فيما يبدو أنّ الذات مترددة في القول (**هل قلتُ**)، كأنّها مترددة بالتصريح به أو كتمانه، والتردد يعني ارتباكًا، والارتباك تجل للاغتراب في المكان الآخر. ورغم أنّ فعل (الخطو) هو حركة في المكان، أي فعل مكاني، فإنّ وجهة هذا الفعل المكاني (أخطو) تبدو وجهة زمنية (إلى الستين)، وهو ما يعني أنّ إحساس الذات بالمكان صار إحساسًا زمنيًّا، نفسيًّا، كذا بالنظر إلى تاريخ ومكان كتابة القصيدة سنجده في (باريس، ١٢/ ١١/ ١٩٩٠) أي قبل بلوغ الشاعر المولود في ١٩٣٤ الستين بأكثر من ثلاث سنوات وهو ما يُبرز إحساسًا اغترابيًّا بانفلات الزمن من الذات، وربما كانت علة هذا الشعور الاغترابي إحساس الذات بانعدام البيت، أي المأوى النفسي قبل أن يكون بناءً مكانيًّا، ولكن بقراءة السطر الشعري التالي: (**بلادي لم تعُدْ لي**) يبادرنا غير سؤال: هل يكون إحساس الذات المغترب في المكان الآخر باللابيتة هو نتيجة حرمانها من مكانها الأول، بلادها؟ أم أنّ البيت– بالنسبة إلى الذات– هو الوطن، البلاد، المكان الأول؟

ثم بقراءة السطر الشعري الثالث: (**إنّ الموت في الغربة داري**) يبدو أنّ إحساس الذات الاغترابي بالمكان الآخر يبلغ ذروته بشعورها باكتناف الموت لها كأنّه مسكنها، وكأنّ إحساسًا عدميًّا يساكن الذات في المكان الآخر وهو ما يُفقدها شعورها بالبيت، ولعلنا بقراءة مقطع هذه القصيدة الأول ومطلعها الذي هو بمَثابة مقدمة لمقولتها المركزية بإحساس الذات العدمي باللابيتة نكتشف مزيدًا من علل هذا الشعور وعوامله المنتجة له:

لستُ نيرودا

لكي أعلنَ أني قادرٌ أن أكتب الليلة هذي

أكثر الأشعار حزنًا.

مثلاً:

إني وحيدٌ

(ربما خيّبتُ ما كنتم تريدون)

١٠– سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثالث:** ديوان **قصائد باريس، شجر إيثاكا** (١٩٩٢)، (منشورات الجمل، بغداد– بيروت، ٢٠١٤)، ص٢١٤.

إذنْ
فلأقل:
الليلُ طويلٌ
(هكذا خيبتُكم ثانيةً)
فلأقُلْ:
البنتُ التي أحببتُها قد سافرت أمسِ
(وهذي خيبةٌ ثالثةٌ)[11].

لماذا يختار شاعرنا شاعرًا كـ«بابلو نيرودا»؟ هل لأنّ نيرودا شيوعيٌّ بما يتوافق وشيوعية الشاعر؟ هل لأنّ سعدي يوسف يريد أن يتماهى مع نيرودا في إحساسه المُحبَط باجتياح السطوة الإمبريالية بلاده ونجاحها في الإطاحة برئيسها الاشتراكي أليندي؟ ورغم استدعاء الشاعر لنيرودا إلا أنّه يريد أن يحتفظ لذاته بخصوصيتها ولحالته الشعرية بفرادتها وفعله القولي بشخصيته. فثمة شعور طاغٍ يداهم الذات بالوحدة وهو ما ينعكس على إحساسها بالليل طويلاً بما يشيعه الليل من دَلالات تَمَثُّل الذات التشاؤمي الموضوع وقتامة رؤية الذات لعالمها، وهو ما يرتبط بسفر البنت التي أحبتها الذات، فالذات لا تجد آخرها في المكان الآخر، وحتى إن وجد فغالبًا لا تكون علاقة مستقرة، طويلة الأمد لتربط الذات بآخرها، وكأنّ كل هذه علل لإحساس الذات باللابيتية، وهو ما يُسهِم في فقد الذات ما كان يُمكن أن يمُثِّل جسورًا ما للألفة بالمكان الآخر، فيقول سعديَ:

«لكن على الشاعر في المنفى، أن يتوطّن. عليه أن يقيم علائق مع محيطه، المشهد الطبيعي- البشر- اللغة، وعليه أن يقيم توازنًا نفسيًّا جديدًا، بينه وبين المحيط، وإلا فقد إمكانَ الاستمرار، سويًّا، على وجه الأرض، وسقط في الجنون، أو المرض المميت، أو الانتحار»[12].

إنّ الذات بفقدها آخرها فضلاً عن عدم تكييفها مع محيطها ينتفي لديها أي إحساس بالتوطُّن الذي كانت تنشده في مكانها الآخر، ويتعمق بداخلها الشعور بالمنفى والاغتراب في ذلك المكان الآخر الذي تتقطع فيه ما كانت تأمل يكون جسور ألفة تصلها بالمكان.

١١- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثالث:** ديوان قصائد باريس، **شجر إيثاكا** (١٩٩٢)، مصدر سابق، ص٢١٤.

١٢- سعدي يوسف، **خطوات الكنغر: آراء ومذكرات**، مقال بعنوان: «الشاعر في المنفى»، (دار المدى، سوريا: دمشق- لبنان: بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧)، ص ص١١٩- ١٢٠ .

وبملاحظة البثّ الصياغي للرسالة الشعرية نجد أنّ الصوت الشعري/ الباث يُذيِّل مقولاته بالوحدة وطول الليل وسفر الحبيبة بمقولات مُؤَطَّرَة بين قوسين: [(**ربما خيّبتُ ما كنتم تريدون**)/ (**هكذا خيبتُكم ثانيةً**)/ (**وهذي خيبةٌ ثالثةٌ**)]، وكأنّ الشاعر يخاطب متلقيه ويرواغه في الآن ذاته، فيما يُمثِّل نوعًا مما يُمكن أن نسميه «كسر الإيهام الشعري» أو «كسر الوهم التخييلي» كنظير لما يحدث في المسرح من تلك اللعبة البريشتية المعروفة بـ«كسر الحاجز الرابع» بمخاطبة الممثل للجمهور وهو ما يمضي عكس اتجاه الدراما الكلاسيكية التي توغل في الإيهام نشدانًا لحدوث التماهي بين العرض والنظّارة، المسرح والجمهور، وابتغاءً لإحداث «التطهير»، وهو «ما يُمكن–أيضًا– أن نسمِّيه «كتابة الكتابة»»[١٣]، أي أنّ الذات تكتب استراتيجياتها الكتابية، وتُفصح لقارئها عن تردداتها وتفكيرها به خلال صناعتها كتابتها هذه.

فيما يبدو أنّ مفهوم البيت لدى الذات– عند سعدي يوسف– قلق، فالذات لا تحسّ البيت ثابتًا أو موجودًا، فيقول سعدي يوسف:

القطار الذي أردناهُ

قد غادرَ

والبيتُ، ذلك المنحنى في البُعد

قد غادرَ...

والنخلةُ التي نبتتْ في البيتِ

قد غادرَتْ.

فمن أين تأتيكَ البطاقاتُ كُلُّها؟

اليومَ

واليومَ

وتلك التي سنُدرِكُ فيها

مقعدًا في القطارِ

والبيتِ

والنخلةِ التي نبتتْ في البيتِ

١٣– رضا عطية، «اللاانتماء بين المكان الأول والمكان الآخر: قراءة في حتى أتخلى عن فكرة البيوت لإيمان مرسال»، مجلة **فصول**، العدد ٩٤، صيف ٢٠١٥، ص١٣٢.

لا بأسَ...
كلُّ بيت قطارٌ[١٤].

تبدو الأشياء والموجودات على رحيل دائم، ومغادرة، لا شيء يبقى في المكان، كلٌّ إلى رحيلٍ ومغادرة، ولكنّ الشاعر يربط بين أشياء ثلاثة أو بالأحرى علامات ثلاث: القطارٍ والبيت والنخلة، فأيُ قران يجمع بين القطار والبيت والنخلة؟

فيما يبدو أنّ القطار يلحّ بشكل متكرر على وعي سعدي يوسف الجمالي، وهو ما يشي بأنّ القطار قارٌّ في لاوعي الذات، فهل هذا نابع من كثرة حركة الذات وترحالها في الأماكن سواء في المكان الأول، الموطن، العراق أو في المكان الآخر، الغرب، الذي يتنقل الشخوص بين بلدانه مستخدمين القطارات؟ أم أن ذلك نابعٌ– أيضًا– من سكنى حادثة قطار الموت الشهيرة التي وقعت ١٩٦٣ كمحرقة للشيوعين– بلاوعي الذات؟

القطار رمز الحركة في المكان، ومن وصف القطار بالجملة الموصولة (الذي أردناه) فإنّه يشي بعدم الوصول إلى المكان المبتغى، كذا فإنّ فقد الذوات القطار أو مغادرة القطار الذوات وعدم لحقاهم به صورة مجازية عن عدم تحقيق الذوات مبتغاياتهم بمرور الزمن أو تَسرُّب الزمن من بين يدي الذات دونما بلوغ مقاصدها، وكأن البيت بمعناه الرمزي أي الحياة الحميمية والسكن والمأوى والاستقرار والألفة الأسرية قد غادر الذات وبات مطلبًا يعز حدوثه وأمنية يَشقُ تحقيقها تمامًا كالقطار الذي غادر محطته قبل أنّ تدركه الذوات.

أما النخلة التي «هي رمز أسطوري للانتصار على الموت، وهي شجرة الحياة، والتجدد الذاتي، وهي الشجرة الوحيدة التي لا تسقط أوراقها، بل تحصل على لحاء جديد كل شهر (أو كل سنة)، ويظل اللون الأخضر معها طيلة حياتها. وهي تظل تثمر حتى تموت وهي أنثوية وذكرية في نفس الوقت، ويُقال إن طائر الفينيق يُولَد ويموت وينبعث مرة أخرى منها. وهي رمز للنار الإبداعية المتجددة، وللحب والخصوبة والوفرة والأمومة. وكلمة «تمر» العبرية تعني نفس ما تعنيه كلمات «عشتار» و«عشتروت» و«فينوس» وما يرتبط بها من تجدد وانبعاث وديمومة، وغالبًا ما تمّ تمثيلها في الأساطير من خلال سبعة فروع ترمز إلى الخصوبة وإلى الشهور السبعة التي يمُكن أن يُولد عندها الطفل، وهي أخيراً رمز للشرف وللحياة وللكرم وللعدالة وللحيوية الجنسية وللصداقة وللبركة، وللحكمة كما أنّها رمز الأنيما (الجانب الأنثوي

١٤– سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، الجزء الرابع: ديوان قصائد العاصمة القديمة (٢٠٠١)، مصدر سابق، ص٨٢.

في الرجل) عند يونج»[١٥]، فهل تكون مغادرة النخلة البيت علامة على مغادرة الحياة له؟ فقدان الذات الشعور بالحياة في البيت؟ وهو ما يُفقد البيت نفسه معنى وجوده؟ وهل يكون استحضار الشاعر لـ«النخلة» باعتبارها رمزاً لَلعراق؟ وكذا رمزًا لبلدته «أبي خصيب» المعروفة بكثافة النخيل بها التي كان فيها صباه وحداثته، البلدة التي كثيرا ما يذكرها سعدي بالنخل «نخيل أبي خصيب»؟

إنّ إحساس الذات– لدى سعدي يوسف– بالبيت في المكان الآخر، يبدو مفتقدًا لعدم تكيفها الثقافي والاجتماعي والوجداني مع هذا المكان الآخر:

نحن، في لندنَ
المقابرُ فيها مثل أبهى البيوتِ،
والبيتُ مثل القبرِ.
فلنتَّفقْ على أننا لم نبنِ ههنا، مثلَ ما كنّا بنيناهُ
في دمشقَ؛
المقابرَ[١٦]**.**

إنّ تصوير البيوت بالمقابر وتسوية كلٍّ بالآخر يعكس مجددًا إحساسًا عدميًّا بالموات يضغط الذات في سكناها البيوت في المكان الآخر، ثم استدعاء المقابر التي في دمشق، التي بمثابة تجلٍّ من تجليات المكان الأول باعتبارها ظهيراً ثقافيًّا له أو امتدادًا ثقافيًّا له كمكان بيني وكأنّ الذات تؤثر المقابر التي في المكان الأول على البيت الذي تسكنه أو مفهوم البيت عمومًا بالمكان الآخر:

الغرباء استسلموا للعراءِ، يا زينب الحوراء
لا تشمتي بنا:
الناسُ هَبّوا
والسكارى في ليلة الأحدِ
العاشقُ يستقبلُ العشيق،
هنا حاناتُهم...
فأينَ قبورُ الأهلِ؟

١٥– شاكر عبد الحميد، الحلم والرمز والأسطورة، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ١٩٩٨)، ص١٢٧.

١٦– سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الرابع:** ديوان **قصائد العاصمة القديمة (٢٠٠١)**، مصدر سابق، ص٣٠٨.

أين الذين ظلوا ينامون طويلاً تحت التراب المخْضَلِّ؟
تحت النجم؟
أينَ السفينةُ؟
السِّدْرُ والمَغْسَلُ، الطّوافُ
وتلك الأعينُ الدامعاتُ من مَغْرز الرملِ؟
النهايات لم تكن. هي لم تبدأُ
وهذا المساء ندخلُ في البارِ
كأسنانا، سواسيةً
نسلبُ ركْبَ الغضا
ونسبي العذارى...
نحن، في لندنَ، التي تشتهي أجداثَنا، حين نحسب الدار دارا[17]**.**

من تمظهرات فقدان الذوات البيت بالمكان الآخر أنّ «**الغرباء استسلموا للعراءِ**» فالشعور بالاغتراب بدا طاغيًا على الذوات (الغرباء)، أما فعلهم إزاء المكان (استسلموا) يشي بالانكسار النفسي والاستسلام يعني خضوعًا وفقدان إرادة، أما المكان الذي خضعت أو أُخضعَت الذوات له فهو (العراء) أي الخواء، الفراغ، اللابيت واللامكان من حيث إنّ المكان هو ملامح وقسمات، امتلاء يرسم للمكان هويته، أما وصف المكان بـ«العراء» فرُبما يفيض من شعور نفسي يُدَاخل الذات بالتعري والانكشاف وفقدان الحماية في المكان الآخر، إحساس يداخل الذات بأنّها باتت نهبًا للعراء بكلِّ يحمله من إحساس الوحشة وما يبثه في النفس من مخافة المجهول.

هل يكون استدعاء الشاعر لزينب الحوراء بنت علي بن أبي طالب نابعًا من لاوعي متأثر بحضور مأسي الفقد الشيعي في الذاكرة الجمعية التي ينتمي وعي الشاعر لها؟ ثم يأتي النهي «لا تشمتي بنا» ليبدو أنّه خارجٌ من لغة توراتية، ليستدعي تلك الآية القائلة: «**لاَ تَشْمَتِي بِي يَا عَدُوَّتِي، إِذَا سَقَطْتُ أَقُومُ**»[18]، وكأنّ الذات تشعر في اغترابها بالمكان الآخر بالسقوط وتبحث عن القيام، وكأنّ فقدان الذات إحساسها بالبيت هو ما يُشعرها بالسقوط ويجعلها تُطالب مُنَاديها بعدم الشماتة بحالها.

١٧- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الرابع:** ديوان **قصائد العاصمة القديمة** (٢٠٠١)، مصدر سابق، ص ص٣٠٨-٣٠٩.

١٨- **العهد القديم**، سفر **ميخا**، إصحاح ٧، آية ٨.

فيما يتبدى من مكان يَتَمثّله الوعي الذاتي بالمكان الآخر هو «الحانات» بما يبدو من لواح الحانة بشكل لافت في شعر سعدي يوسف كتمظهر لعلامات ترميز صوفية قارة بلاوعي الذات، كما أنّ عمليتي التأشير المكاني (هنا) والإضافة لضمير الغائب الجمعي (حاناتهم) يبرز شعور الذات اللاانتمائي لأماكن المكان الآخر (حاناتهم)، وهو ما يجعلها تستدعي «قبور الأهل» بالمكان الأول، واستدعاء الذات للموتى من الأهل وقبورهم- في ظل انعدام إحساسها بالبيت بالمكان الآخر- يعكس مجدداً شعوراً بالفقد وإحساساً بالوحشة.

أما استدعاء الشاعر للسفينة: (**أينَ السفينةُ؟**) فيحلينا إلى ما كان يشبه طقسًا كلاسيكيًا لدى الشاعر العربي القديم باستدعائه وسيلة الانتقال كالناقة التي يُمكن أن تقله من مكانه الآخر الذي يغترب فيه لتعيده إلى ديار الأهل، المكان الأول، أو تنقله إلى مكان من يُحب أو من يُقدِّم له العطايا، ثم كانت (السفينة)- كما في العصر العباسي الأول الذي نجد شعراءه قد «وصفوا السفن التي كانت تجوب نهر دجلة وفروعه المختلفة... ولقد عرف الشعراء في العصر العباسي الأول السفينة من خلال ارتباطهم بمدح الخلفاء، فقد وصفوها لأنّها تنقلهم إلى عطايا الخلفاء، وكذلك خلدوا أمجاد الخلفاء وانتصاراتهم في المعارك الحربية، إنَّ وصف الشعراء للسفن مرتبط بالطبيعة العباسية حيث الأنهار، والجمال الذي ازدانت به السفن حيث الأشكال التي على هيئة العُقاب، والنسر، والأسد، لقد فتحت هذه المظاهر الجديدة شهية الشعراء وجعلتهم يصفون السفن بكل تفاصيلها»[١٩]. وحديثًا كانت السفينة عند أحمد شوقي- هي وسيلة الانتقال التي يستدعيها الشاعر لأنّها وسيلة العودة للمكان الأول، الوطن، في ظلِّ اغتراب الشاعر بالمكان الآخر:

راهبٌ في الضلوع للسفنِ فَطْن كلما ثُرْنَ شاعَهن بنَقسْ

يا ابنة اليـمِّ، ما أبـوكِ بــخـيلٌ ما له مولع بمنع وحبـس

فما أشبه شاعرنا بالشاعر الكلاسيكي كأحمد شوقي في استحضاره السفينة في منفاه، كعلامة على الحنين المعذب الذي يستبد بالذات التي تهفو إلى العودة للوطن، المكان الأول، في خضم اغترابها المتفاقم بالمكان الآخر.

وفي غياب إحساس الذات بالبيت وفقدانها له يكون لواذها بالبار الذي تصف ولوجَها له: (**ندخلُ في البارِ كأسنانا، سواسيةً نسلبُ ركْبَ الغضا ونسبي العذارى**)

١٩- خالـد فرحـان البداينـة، **التكـرار في شـعر العـصر العبـاسي الأول**، (الأردن، وزارة الثقافـة، ٢٠١٤)، ص٢٩٧ و٣٠٢.

فيما يبدو كتأثر بالتصوير الوارد في الحديث الشريف كما في (**النَّاسُ سَوَاسِيَةٌ كَأَسْنَانِ الْمِشْطِ**) حتى يستحيل هذا التعبير بتركيباته اللاحقة وسياقه السابق (الَدخول فيَ البَار) نوعًا من المفارقة التهكمية المبنية على (أسلوب البارودي)، أو المحاكاة الساخرة التي «هى أداة تناصية هامة لأدب ما بعد الحداثة، لأنّها تسمح للنص الذى تحاكيه بالظهور والاستمرارية وفى نفس الوقت تختطفه لأغراضها الخاصة. والمحاكاة الساخرة قانون نصي هدفه خلق مسافة وهوة بين نص حاضر (النص الأول) ونص غائب (النص الثانى)، فهي شكل أدبي متطور يهدف إلى محاورة نص مسكوت عنه بانتهاك قوانين كتابته، وتحويل مضامينه، فيعترض عليه ولا يهادنه، فيرسم له مسارا جديدا بتعبير جوليا كرستيفا»[٢٠]. وكما يتبدى من انتهاج الشاعر أسلوب ساخر باعتبار أنّ السخرية «تعكس كثرة استخدامها العدمية أو النسبوية (لا شيء، أو كل شيء صحيح). ومع أن السخرية موجودة منذ القدَم، أصبح استخدامها أحد أهم السمات المميزة لنصوص «ما بعد الحداثة» وممارَساتها الجمالية»[٢١]- يعكس إحساسًا محبطًا وشعورًا بالعجز إزاء قانون المكان الآخر (لندن) التي ما إن تتوهم الذات الدارَ دارًا حتى تتبدى قسوة ذلك المكان الآخر الذي يشتهي مهلكة تلك الذوات المغتربة فيه بكون الدار أجداثًا (قبورًا) فيما يبدو أنّ الشاعر يمتح من المعجم القرآني كما في الآية: ﴿**يوم يخرجون من الأجداث سراعا**﴾[٢٢]، وكأنّ الشاعر يتحصن بثقافته الأصيلة ومنها المعجم القرآني إزاء وحشة المكان الآخر وفقد الذات إحساسها بالبيت فيه.

وفيما يبدو إن إحساس الذات بحرمانها من البيت يلازمها في المكان الآخر، أي مكان خارج المكان الأول، الوطن، فيقول سعدي يوسف في قصيدة بعنوان «البيت»:

أنا في طنجة أبحثُ عن بيتٍ
منذ سنينٍ وأنا في طنجة أبحَثُ عن بيتٍ!

٢٠- طارق أبو الحسن، «الكتابة الأنثوية ومفهوم الشطب في شعر إيمان مرسال، مجلة **فصول**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد٩٥، خريف ٢٠١٥)، ص٣٢٧، نقلاً عن: الهادي العيادى، **الكتاب المقدس فى المنجز الشعرى العربى الحديث**، (تونس، دار سحر، ٢٠٠٧)، ص٦٣.

٢١- دانيال تشاندلر، **أسس السيميائية**، ترجمة: طلال وهبه، (المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨)، ص٢٣٣.

٢٢- **المعراج**، ٤٣.

لكني سأعودُ (كما كنتُ) بلا بيتٍ
اللابيت هو البيتُ... إذًا![٢٣].

تبدو الذات في حالة حرمان دائم من البيت، تبحث عنه منذ سنين ولا تجده، سواء في المكان الآخر الغربي أو العربي كما في طنجة، رغم ما قد يجمع هذا المكان الآخر العربي كطنجة وغيرها من المدن العربية التي أقام بها سعدي يوسف بالمكان الأول، الوطن، من مشتركات ثقافية وبعض التماثلات الهوياتية، غير أنّ إحساسًا ما بالاغتراب وشعورًا باللاانتماء قد يُداخِل الذات في المكان الآخر العربي ينتفي معه الإحساس بوجود البيت.

وإذا كان شعور الذات إزاء البيت في المكان الأول هو شعور بفقد البيت الذي كان لها، بيت الطفولة وعهد الصبا، بيت العائلة، الأسرة، كبيت الجد وبيت الخال، فإنّ إحساس الذات نحو البيت في المكان الآخر، يختلف نوعًا ما، فالذات- في المكان الآخر- نكاد نجزم بأنّها لم يكن لديها أي إحساس بالبيت، لفقدها الشعور بوجود الآخر، الذي لا تزيد علاقة الذات به عن كونها علاقات وقتية عابرة، إلى زوال، وكذا لافتقاد الذات الإحساس بالأهل الذين يُعَمِّرون المسكن ليمسي بيتًا للذات، ولنا- أيضًا- أنّ نعدُّ إلحاح الشاعر على فكرة فقدان البيت واستعذابه لها هو من قبيل وعي رومانسي يلتذ بفقد المأوى والرحيل المستدام إذ يقول سعدي يوسف: «مارستُ، فعليّاً، حقيقة أنّ ليس للفنان (الشاعر) من بيت .البيت يعني الاستقرار والتوقّفَ»[٢٤]، وكأنّ إحساس الفقد واللابيتية وقود يُشغّل حسه الأسيان الذي ينبض شعره به.

٢-١-٢- الانكماش في الغرفة

كما يتبدى من شعر سعدي يوسف فإنّ علاقة الذات بالمكان ووحداته المُكوِّنة وطبوغرافيته قد اختلفت نوعًا ما من مكان لغيره، وبالتالي اختلفت بين المكان الأول والمكان الآخر. في المكان الآخر تبرز «الغرفة» بشكل مُلّحٍّ ومتكرر كمكان تأوى الذات إليه، وكثيراً ما تشعر فيه بنوع من الانحسار، لذا فإنّ إلحاح الغرفة على وعي الذات كمكان تسكنه في مكانها الآخر له دلالاته كتمثيل لشعورها الاغترابي بالمكان الآخر البادي في إحساسها بضيق المكان الذي تسكنه، فيقول سعدي يوسف في قصيدة

٢٣- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء السابع:** ديوان قصائد هيْرفيلد (٢٠١٣)، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص ص١٧٧- ١٧٨.

٢٤- عزمي عبد الوهاب، «الشاعر الكبير سعدي يوسف لـ«الأهرام العربي»: مصر الآن تستعيد أنفاسها»، (حوار)، مدونة الشاعر سعدي يوسف على شبكة الإنترنت.

بعنوان «سهرة»:

كان ثلجٌ خفيف
كان ثلجٌ خفيف يدور
كان ثلجٌ خفيف يدورُ على عذَبات الصنوبرِ
في ساحةِ الحيّ
حتى تكاد الأغاني تدور،
ولكنني في نهاية عاميَ هذا
أدور وئيدًا
وفي حجرتي
أنوءُ بأحجار بيتي وحيدًا
بدون صنوبرةٍ
دونما شمعةٍ
دونما لمعةٍ
دونما لمعةٍ أو حفيف[٢٥].

تعمد الصياغة الشعرية لأن تُبرز توترًا ما ينشأ بوعي الذات إزاء انعكاس ثنائية (الخارج- الداخل) على مرايا الذات المعاينة المكان، حيث «يُشكِّل الخارج والداخل انقسامًا جدليًّا»[٢٦]، حيث يبدو أنّ توترًا ما تعيشه الذات في مراوحتها بين ساحة الحي/ الخارج، والحجرة/ الداخل، وفي حديثه عن «أسطورة أولى للخارج والداخل» يذهب جان هيبولايت إلى إمكانية أن «تشعر بالدلالة الكاملة لأسطورة الخارج والداخل هذه في الاغتراب، الذي أُقِيم على هذين المصطلحين. فوراء ما هو مُعَبَّر عنه، بخصوص صراعهما الشكلي، يقع الاغتراب والعداء بين الاثنين»[٢٧]، وفي مرواحة الذات بين الخارج/ الساحة/ المكان المفتوح، والداخل/ الحجرة/ المكان المغلق يتنامى التوتر الدرامي الذي تعيشه الذات.

٢٥- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثالث: ديوان محاولات (١٩٩٠)**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٦)، ص١٤٦.

٢٦- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٤)، ص١٩١.

٢٧- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، مرجع سابق، ص١٩١.

للغة الشعر إيقاع تصويري يُجَسِّد إيقاعًا نفسيًّا للذات المغتربة والشاعرة بالوحدة، وهو ما يتبدى في تكراريات الإيقاع الصوتية للنص كما في تكرار (**كان ثلجٌ خفيف**) في أول ثلاثة أسطر شعرية من القصيدة، والفعل (يدور) في سطري القصيدة الثاني والثالث مما يجسد حساسية الذات ورهافة الوعي بحركة الأشياء في الخارج/ المكان المفتوح، وكأنّ الذات تعيد تمَثُّل أشياء الخارج (ثلج خفيف) غير مرة، وكذا تتمثل وقعه على شعورها (**تكاد الأغاني تدور**) في احساس بعذوبة الخارج (عذَبات الصنوبر)، وكأنّ الذات تتمثل الأغاني تعبيراً عن بهجة الخارج.

ومع دورة الحياة بالخارج (دورة الثلج الخفيف- دورة الأغاني التي تكاد تنطلق بالمكان) فإنّ للذات دورتها بالمكان الخاص بها التي تتسم بالتمهل والبطء في زمكانها الشخصي (نهاية عامي هذا- في حجرتي- بيتي) مما قد يعكس تعثراً تواجهه الذات في حركتها بالمكان الآخر، وكما هو باد ومتكرر في شعر سعدي بالمكان الآخر في شعور الذات بانقضاء الزمن وانتهاء الوقت (نهاية عامي)، وفي مقابل شعور الذات بخفة أشياء الخارج فإنّها تشعر في وحدتها في الداخل المكاني الخاص بها بثقل المكان بل بتناهيه في الثقل (**وفي حجرتي أنوءُ بأحجار بيتي وحيدًا**)، وكأنّ الذات المنكمشة والمنسحبة من البيت لتنزوي بنفسها في حجرتها تحمل أحجار هذا البيت في وحدتها الاغترابية مما يبرز وطأة إحساس الذات بالوحدة وثقل آثارها. وفي مقابل وجود الصنوبر بالخارج فإن الذات تفتقده في البيت في شعور اغترابي آخر بالحرمان كذا فمع ألوان الخارج المضيئة والفاتحة البادية في (بياض) الثلج، فالذات تشعر بعتمة الداخل الذي هو بلا شمعة أو لمعة في انعكاس رُبما لشعور نفسي يداخل الذات بالانطفاء وشحوب الحياة. كما تفتقد الذات- أيضًا- في المكان الداخلي الحفيف، صوت الشجر، في شعور بالجمود المطُبِق.

وقد يبلغ إحساس الذات في شعورها بالاغتراب في الغرفة مداه لتَتَمثّل الموات البادي في الغرفة التي تبدو- بالنسبة للذات- كقبر كما في قصيدة «البرَدُ»:

في هذه الغرفةِ
حيث السماءْ
هابطةٌ، منذرةٌ بالمطرْ
في هذه الغرفةِ
حيث البياضْ
يرشني من سقفها المنحدرْ

أحسُّ أحيانًا ببردِ القبورْ
بمفصلٍ أنَّ
ونَصلٍ يغورْ[٢٨].

مرة أخرى تستدعي الصورة الشعرية في معاينة الذات للفضاء المكاني/ الغرفة ثنائية الخارج/ الداخل وما بينهما من تجادل، غير أنّ الذات– هذه المرة– لا تعقد مقارنة بين الخارج النابض بالحياة والداخل الكئيب كما في القصيدة السابقة، وإنّما هي تُخضع فضاء الخارج (السماء) لعالم الداخل (الغرفة) أو بالأحرى تُخضِع الخارج/ السماء لتَمَثُّل الذات لفضاء الداخل/ الغرفة، حيث تشعر الذات بالاغتراب، وكأنّ فضاءَ الداخل– كما تمثّله الذات بوعيها المغترب– يستوعب فضاءات الخارج كالسماء والمطر والقبور.

ولئنّ كان الموضوع الواحد عرضة لتقابلات إدراكية وفقًا لتمايزات شعورية، فإذا كان لون البياض محمودًا في القصيدة السابقة حين تقارن الذات إحساسها بعتمة الداخل ببياض الخارج المتجلي في الثلج، فإنّ تمَثُّل الذات– هنا– للبياض يتآنى معه ويحايثه استشعارها الغرفة في برودتها كالقبور في إحساس بالموات تتجلى علاماته على الجسد الإنساني الذي يئنُّ وجعًا رُبَمَا جراء شعوره النفسي بالاغتراب في هذه الغرفة.

تعمل الصياغة الشعرية على إبراز ما تقيمه الذات من تناظرات وتماثلات بين موضوعات العالم، وما تدركه من تشابهات بين فضاءات الخارج والداخل، فثمة إحساسٌ ما يخامر الذات بتداعي العالم يتبدى في معاينتها (السماء هابطة) و(سقف الغرفة منحدرًا)، وكأنّ الذات في وعيها المغترب تشعر بانهيار وجودي وانطباق السماء وانحدار السقف وهو ما يعني إلزام الذات بخفض سقف أمانيها والحد كثيراً من تطلعاتها بل انحسارها النفسي وانكماشها الوجودي في ظل إحساسها بضيق مكانها عليها وتداعي أركانه.

كذلك تعمل خواتيم الجمل الشعرية التي تأتي بصوت (الراء) حرفًا للروي ساكنًا، رُبَمَا تعبيراً عن سكون الذات الناجم عن إحساسها بالجمود والموات في وحدتها المتمادية واغترابها المتفاقم في غرفتها تلك التي يسكنها الجمود والبرودة.

ومع طول سكنى الذات «الغرفة» يتفاقم إذن شعورها بالاغتراب والعزلة، فيقول سعدي في قصيدة بعنوان «لم يتغيَّرْ شيءٌ»:

٢٨- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثالث: ديوان قصائد باريس، شجر إيثاكا** (١٩٩٢)، مصدر سابق، ص٢٢١.

لم يتغيَّرْ شيءٌ:
مَأوايَ هو الغرفةُ، مُفرَدةً، في أحياءِ الفقراءِ
وقُوْتي الخُبزةُ والعدَسُ...
الأمرُ، إذًا، أبسطُ من أن يُخفَى
أبسطُ من أن يُخشَى[٢٩].

ثمة شعور بجمود الوجود وثبات الأشياء وهو ما يُضَيّق الخناق على الذات في اغترابها، غير أنّ الذات التي كانت تنسحب إلى غرفة في البيت في القصيدة السابقة فإنّها في هذه القصيدة تسكن غرفةً مفردة في أحياء الفقراء في إشارة لتدني أحوالها المعيشية مما يضاعف بالتالي إحساسها بالحصار في غرفتها وهو ما أصاب الذات بالتَبلُّد واللامبالاة إزاء مأساتها المعيشة.

وإذا كان كاتب ومفكر كإدوارد سعيد يقول عن ميل المثقف المنفي إلى الإفصاح عن بؤسه الشديد: «أجدني مندهشًا إلى حدّ ما من هذه الملاحظة حتى وأنا أدلي بها- يميل المثقف، كمنفيٍّ، إلى الاستسعاد بفكرة البؤس، بحيث إنَّ الاستياء الذي يكاد يكون نقمة، وهو ذاك النوع من سوء الطبع على نحو فظٍّ، يُمكن أن يتحول لا إلى أسلوب تفكير فحسب، بل وأيضًا إلى سُكنى جديدة، ولو أنّها مؤقتة»[٣٠]، فهل يكون شاعرنا قد اتخذّ من الحياة الفقيرة وعسر العيش طريقًا لاستعذاب الألم على غرار ما يفعله الرومانسيون؟

وإذا كانت الذات الشاعرة- لدى سعدي يوسف- تعلن عن ضيقها من المكان الضيق:

لديَّ عقدةُ الضيقِ بالمكان الضيِّق (كلوستروفوبيا)[٣١].

فحين تسفر الذات عن إحساسها بضيق هذا المكان المحدود- كالغرفة- عليها، فهذا يعني تمادي شعور الذات الاغترابي، فيقول سعدي يوسف في قصيدته «حياة جامدة»:

٢٩- سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، الجزء الرابع: ديوان حياة صريحة (٢٠٠٢)، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص ص٤٣١- ٤٣٢.

٣٠- إدوارد سعيد، **صورة المثقف**، ترجمة: غسان غصن، مراجعة: منى أنيس، (بيروت، دار النهار، الطبعة الأولى، ١٩٩٤)، ص٦٢.

٣١- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء السادس: ديوان أنا برلينيّ؟ بانوراما (٢٠١٠)**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٣٢٧.

تنحني النبتةُ المنزليةُ تحت الهواءِ الثقيل...
على الطاولةْ
بين منفضة للسجائرِ ملأى وكيسِ دخانٍ
قوائمُ للغازِ والكهرباءِ،
السفينةُ تبحرُ في الحائطِ
الطيرُ ينقرُ رأس المُغَنِّي (غلاف اسطوانةْ).
غرفتي تتضايقُ مني
تضيقُ...
السفينةُ غابت عن المشهدِ
الليلُ يجلسُ في الركنِ
مُلتَحفًا بالهواء الثّخين[٣٢]**.**

تعملُ تفاصيلُ الخطاب الشعري في القصيدة على تجسيد عنوانها «حياة جامدة»، والجمود الذي تُحسّه الذات المغتربة يتنافى مع مفهوم الحياة نفسه ويكاد ينفيه. وفي تمَثُّل وعي الذات لموضوعات العالم، أشياء المكان، محتويات الغرفة، يتبدى ضيق الذات بعالمها وأشيائه المنعكسة على مرايا وعيها، وكأنّ موجودات العالم وأشياءه ما هي إلا مبأر لإسقاطات الذات النفسية؛ فـ«النبتة المنزلية» تنحني تحت «الهواء الثقيل»، فهل تكون هذه «النبتة المنزلية» رمزًا للذات التي تنحني أمام أقدارها العاتية؟ وهل يكون ذلك الهواء الثقيل هو مشاعر اغترابية تجتاح الذات فلا تقوى على مواجهتها لتنحني مضطرةً وخاضعةً أمامَ عصفها؟ كما أنّ تموضع هذه «النبتة» «**بين منفضة للسجائر ملأى وكيس دخان**» يُمثِّل لاكتناف مظاهر الفناء والاضمحلال (منفضة للسجّائر وكيسَ دخان) لمظَاهر الحياة المنسحقة (النبتة المنحية)- في عيني الذات- في تصويَر رامز يَشحنُ عناصرَ الصورةِ المُشكَّلةِ من أشياء المكان بطاقات نفسية تُكثِّف إحساس الذات الاغترابي بالعالم.

وتستدعي استعارة «النبتة» كتمثيل للذات في مكانها الآخر الذي يضيق بها وعليها نصًا آخر غائبًا لسعدي يوسف، قصيدة بعنوان «خذ وردة الثلج خذ القيروانية»:

هذي المدنْ
قد بناها سوانا

٣٢- سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، الجزء الخامس: ديوان صلاة الوثني، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٤٩.

ولأهل سوانا تكونْ
ولنا أن نغنّي لها
مثلما ينحني الغصنُ
أو مثلما يذهلُ الراحلونْ[٣٣].

فإحساس الذات اللاانتمائي إزاء المكان الآخر يُشعرها دائمًا بالتضاؤل والانسحاق في هذا المكان الآخر واستعارة الذات عن نفسها- كما في هذه القصيدة- بأنّها كـ«الغصن» الذي ينحني للمدن الغريبة التي تفقد الذات الانتماء إليها- يُرجِّح فرضية القراءة للنبتة بكونها «استعارة» عن الذات.

ويتمادى إحساس الذات بالاغتراب في فضاء الغرفة المحدود حتى إنّ الذات لتشعر بتضايق غرفتها منها وضيقها عليها في شعور بلفظ المكان للذات، كما يبدو الزمن (الليل) في إشارة أخرى لشعور الذات بأفول الزمن- منزويًا في الركن في وضعية (جلوس) أي كمون وجمود ما يعكس فقدان الذات الأمل والرهان على الزمن.

وفي الصورة الشعرية التي يؤسسها سعدي يوسف المنُبَنِية على مَشهَدَته المُوضوع المتُمَثَّل إدراكيًّا وشعوريًّا- كما في تصويره الحجرة، فضاء الذَات- يتبدى التَقاط الوعي لدقائق الأشياء وتمَثُّله المرُهَف لحركتها، وهو ما يُثري المشهد التصويري، كما تتبدى الروح السوريالية التي تَبثُّها الصياغة الفنية في الصورة الشعرية كما هو في استعارة كـ«**السفينةُ تبحرُ في الحائط**» و«**غرفتي تتضايقُ مني تضيقُ**»، حيث إنّ الاستعارة الأولى تكسر المنطق والاستعارة الثانية تشخص المادي وتضفي عليه شعورًا إنسانيًّا، فكما ذهب «**جايمباتستا فيكو**» في كتابه **العلم الجديد** إلى أنّ «المجاز الألمع، ولذلك الأكثر ضرورية وتواترًا، هو الاستعارة. ولذلك يتم الثناء عليها لأنها تمنح الإحساس والانفعال للأشياء المجردة من الإحساس، في توافق مع الميتافيزيقا التي أسند من خلالها الشعراء الأوائل إلى الأجساد كينونة المقومات الحية، والتي تُقاس قدراتها انطلاقًا منها، أي انطلاقًا من الإحساس والانفعال، وبهذه الكيفية تصنع منها تخييلات حكائية. وهكذا، فإنّ كل استعارة تتشكل على هذا النحو تغدو تخييلاً حكائيًا موجزًا»[٣٤]، فصياغة سعدي يوسف لاستعاراته تبدو وكأنّها تنفث روحه وتبثّ مشاعره في أشياء صورته وعناصرها التي تمُسي وكأنّها مرايا للذات نفسها.

٣٣- سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، الجزء الثاني: ديوان خذ وردة الثلج خذ القيروانية (١٩٨٧)، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٣٥٦.

٣٤- جورج ليكوف- مارك جونسون، **الفلسفة في الجسد: العقل المُجَسْدَن وتحديه للفكر الغربي**، ترجمة وتقديم: طارق النعمان، من مقدمة المتُرجم، (المركز القومي للترجمة، العدد٢٦٩٧، الطبعة الأولى ٢٠١٤)، ص١٧.

يتبدى لنا أنّه من سمات التجربة الشعرية لسعدي يوسف في المكان الآخر وتمثيله لاغتراباته فيه عنايته الواضحة بتمثيل الأشياء والكائنات الدقيقة في رهافة تصويرية ليست تمثّل حسًّا تصويريًّا دقيقًا للذات الشاعرة فحسب، وإنّما يأتي ذلك تمثيلاً لإحساس الذات برتابة الحياة التي تعيشها بمنفاها وآليتها من ناحية وبفقدانها «الآخر»، الإنسان، من ناحية أخرى.

وقد تتمادى الغرفة، مأوى الذات، في ضيقها، أو بالأحرى يتضاعف إحساس الذات بضيق تلك الغرفة التي تأخذ في تماديها في الصغر، فيقول سعدي يوسف في قصيدة «في صباح غائم»:

السلالمُ لا تنتهي حينما ترتقيها
(غُرَيفةُ باريسَ في الطابق السابعِ)
السَّيْنُ ليس بعيدًا
وفي الصُّبح نفترضُ الشمسَ...
لكنّ تلك الغُرَيفةَ لن تبصرَ الشمسَ إلاّ دقائقَ.
إن الصباحاتِ غائمةٌ في غُرَيفةِ باريسَ أيضًا![٣٥].

تبدو الذات في محاولتها الوصول لمكانها أو بالأحرى الصعود إليه في حالة معاناة وكأنّ بداخلها نوعًا مما يشبه «الإحباط السيزيفي» الذي يعمل على تثبيط عزمها ومقاومة حركتها الصاعدة نحو مكانها الخاص ومأواها الذاتي، «غريفة باريس» التي تقع «في الطابق السابع»، وفيما يبدو أنّ تفاقم شعور الذات بضيق الغرفة قد دفعها لتسميتها بمصغرها لغويًّا «غريفة» فيما يعكس إحساسًا ذاتيًّا بانحسار الذات في المكان الذي يضيق جدًا عليها حتى يبدو بالغ الصغر، «غريفة».

ومع تمادي مأوى الذات، «الغريفة»، في الضيق، فهو يكاد يفتقد النور والدفء، إذ إن «**تلك الغُرَيفةَ لن تبصرَ الشمسَ إلاّ دقائقَ**»، لقد صارت الغرفة نفسها منفى آخر للذات في منفاها الكبير، «المكان الآخر»، فيقول سعدي يوسف عن غرفة باريس هذه الكائنة بالطابق السابع:

«**في منتبذك بالطابق السابع، لن يزورك أحدٌ، رجلاً كان أو امرأة. حتى الشمس لا تمرُّ بك، إلاّ عابرةً، لمدة خمس دقائق، تحيِّيك مسرعة من مربع الزجاج الصغير، وتمضي لتضيء عالماً أنت لست منه.**

٣٥- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الخامس: ديوان حفيد امرئ القيس**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص١١١.

الأيام تمرّ. ومع مرورها يقلّ هبوطك من الطابق السابع، إلى الشارع، والمقهى، والمطعم الرخيص الذي قد تُصادفُ فيه أحد أصدقائك أو معارفك القدامى.

قد تقضي أسبوعًا كاملاً في المنتبذ العالي، محشورًا بين أرضية باردة، وسقف مائلٍ تشعر، تدريجيًّا بأنّه يُطبق عليك، أكثر فأكثر، حتى لتضيق أنفاسك في ما يشبه الاختناق.

سوف تهمل حلاقة ذقنك. وتغدو ملابسك أسمالاً نتنة. غرفتك ذات الهواء المحصور تجعلك ساهمًا، مدوخًا، شبه نائم، ومذياع الترانسستور الصغير لم يعد يحمل إليك أخبارًا، أو يُسمِعك موسيقى من موجة الـ F M.

إنه صامت مثلك. هامد مثل حجر»[٣٦].

لقد استحالت الغرفة «منتبذًا» في تمثيل لشعور الذات برفض الآخر لها في المكان الآخر بل تواطؤ الطبيعة نفسها عليها وعدم اكتراثها بالذات، ويتشابك مع شعور الذات باغترابها في المكان الداخلي، عالمها الخاص بالمكان الآخر، الغرفة، وضيقه عليها حتى أمست هذه الغرفة «غريفة»، شعور آخر لانتمائي إزاء الخارج، العالم الذي تشعر الذات بلاانتمائها إليه، وترتبط الغرفة/ الغريفة كمأوى للذات يضيق عليها وتضيق الذات به بالزمن الذي تشعر الذات مع مروره بتفاقم عزلتها وتمادي شعورها الاغترابي المتبدي في انقطاعها عن العالم حتى تتلاشى احتمالية التقائها ببعض المعارف والأصدقاء القدامى، فضلاً عن زهدها البالغ حتى أنّها تهمل نفسها وتفقد الإحساس باليقظة والصحو. فزمكان المأوى، «الغريفة»، يطل على سديم زمكاني أوسع: صباحات- باريس المتسمة بالغيم، وهو ما يحيلنا إلى مستهل القصيدة:

الصباحاتُ غائمةٌ، ليس من قبل عشرينَ يومًا فقط...
الصباحاتُ غائمةٌ، منذُ عشرين عامًا وأكثرَ
إنّ الصباحاتُ غائمةُ
مُذْ وُلِدْنا[٣٧].

إذا كان الصبح يمثل- سواء على صعيد موضوعي أو رمزي- وقت الإشراق المشحون بالأمل، فإنّ الذات تري الغيم يخيم على الصبح «ليس من قبل عشرينَ يومًا فقط» وإنّما «منذُ عشرين عامًا وأكثرَ» بل تتمادى الذات أكثر في استشعارها بغيم الصباح لتذهب بأنّه منذ ميلادها، وبالنظر لتاريخ تدوين الشاعر هذه القصيدة: ٢٠٠٥/٤/١٨ فنجد أنّ مدة الـ»عشرين عامًا وأكثر» التي تشعر فيها الذات بغيم الصباحات هي زمن موضوعي ونفسي

٣٦- سعدي يوسف، **خطوات الكنغر: آراء ومذكرات**، مقال بعنوان: «الشاعر في المنفى»، مرجع سابق، ص١٢٠.

٣٧- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الخامس: ديوان حفيد امرئ القيس**، مصدر سابق، ص١١٠.

في آن، زمن إقامة الذات واغترابها في مكانها الآخر، منفاها. أما امتداد إحساس الذات بغيم الصباَحات منذ ميلادها فهذا يمثل شعورًا في مجال زمنٍ نفسي وإحساس بالاغتراب يُثقِل الذات منذ وجودها بالعالم.

وإذا كان للشاعر- بحسب **باشلار**- أنْ «يُقدِّم لنا الكون مختزلاً في ذرة في حالة تعدد»[٣٨] يتبدى لنا كأنّ الزمكان المحايث والآني للذات/ الشاعر، «غريفة» باريس/ الصباح مشحون بزمكان وجودي ممتد ومتمدد زمانًا منذ المولد، ومكانًا في علاقة الذات بالعالم الذي ما يكون أبدًا غائمًا في صباحاتها.

وقد يكون للغرفة أو بالأحرى للذات في غرفتها علاقة خاصة بالمكان، الفضاء المديني بالمكان الآخر مُحتَويًا في تلك الغرفة، كما في قصيدة «غرفة سعد»:

أيُّ شيء بباريس يدخل غرفتَهُ:
شجرُ الصينِ
والمسكُ
لوموندُ، والسهرورديّ
والفتيات اللواتي يراجع في هاتف الصبح أثوابهن
البساتين
والنخلة المستحيلة في الفيلم
رائحة السترة الجلد
فالنسيا..
....
....
....
أيُّ شيء بباريس يدخل غرفتَهُ:
الجبنةُ المنزليةُ
والليل منطويًا في عباءاتِه
والنبيذ الذي جاء من شمس إفريقيا[٣٩].

٣٨- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، مرجع سابق، ص١٥١.

٣٩- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثالث: ديوان قصائد باريس، شجر إيثاكا** (١٩٩٢)، مصدر سابق، ص١٨٨.

لقد احتوت الغرفة/ الداخل– لدى الذات– موضوعات العالم الخارجي، الفضاء الباريسي بأشيائه المادية كالجبن والنبيذ والشجر والمسك، والمجردة كـ«الليل منطويًا في عباءاته» في إشارة لانطواء الزمن وإحساس الذات المغتربة بطغيان الليل بما يحمله من دلالات الانتهاء والرحيل والأفول الوجودي، وكذا الأشياء المعنوية التي تحمل أفكارًا ما ورؤى ما لكنها تكون عبر وسيط مادي كالجرائد (لوموند) أو الكتب (السهروردي). ولكن لماذا يستدعي شاعرنا شاعرًا متصوفًا كالسهروردي الذي قضى أكثر عمره مرتحلاً، مغتربًا عن موطنه، حتى مات قتيلاً– في مكان آخر غير وطنه ومكانه الأول– لفكره المخالف فكر الفقهاء الشيوخ[٤٠] بحلب؟ إذن، هل يتماهى شاعرنا مع السهروردي شاعرًا بالاغتراب والموات في مكانه الآخر؟

لقد استحالت الغرفة– لدى سعدي يوسف– كمرآة أو لنقل كمرايا تتداعى على سطوحها صور الخارج، الفضاء الباريسي بعياناته المتمايزة وهو ما يحيل تلك الصورة المنعكسة في وعي الذات في فضاء الغرفة إلى إشارات وعلامات تتجاوز ماديتها، حيث «يلعب العطف بين غير المتجانس دورًا أساسيًّا في انخفاض درجة النحوية وتشتيت انتباه القارئ وشل حركته في إنتاج دلالة كلية متماسكة نسبيًّا، وإحلال مناخ رؤيوي محلها؛ إذ لا يكاد المتلقي يُفلح في إقامة علاقة منطقية بين السهرودي وفتيات باريس، اللهم إلا أن تكون بين التصوُّف المتُهتِك– على طريقته– والشبق المعاصر المجنون بوسائله. بين البساتين التي تملأ الميادِين والنخلة المستحيلة في الفيلم، أي بين الواقع المعطى وما يترسب في الذاكرة من دلالات رمزية هاربة»[٤١]، فأمست الغرفة هي العالم البديل للذات التي تؤسس في فضائه عالماً مماثلاً للعالم الخارجي.

وفيما يتبدى من حرص سعدي في تشعيره الأشياء الدقيقة في عالم الغرفة بمكانه الآخر وعنايته بأدق تفاصيل حياته اليومية وصياغتها شعرًا كأنّه ينحو بشعره شطر «الواقعية المفرطة» في اهتمامه بحشد النثريات الدقيقة وكثافة الأشياء في تصويره لعوالمه بالمكان الآخر باعتبار أنّ «الواقعية المفرطة Hyperrealism هي اتجاه في الرسم والنحت لتصوير الأشخاص والمناظر الطبيعية وغيرها بشكل واقعي كأنّها صورة فوتوغرافية عالية الجودة.. اهتمت الواقعية المفرطة بغزارة التفاصيل والمشاعر، وقدمت محتوى مفعًا بالحياة والحسية، مما يخلق وهمًا بالواقعية لا يتوفر في الصورة الأصلية، فتظهر الملابس والأسطح والإضاءة والظلال أكثر وضوحًا وتحديدًا من الأصل. وترجع

٤٠– فارس سعد، «السهرودي عالم شاب قتله الفقهاء غيظًا من علمه»، جريدة «**العرب**»، (لندن، العدد ٩٦٣٦، ٢٠١٤/٨/٢)، ص١٤.

٤١– صلاح فضل، **نبرات الخطاب الشعري**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **مكتبة الأسرة**، ٢٠٠٤)، ص٩٥.

جذور الواقعية المفرطة إلى فلسفة جان بوديار «محاكاة لشيء لم يكن موجودًا حقًا»، فيخلق الفنان حقيقة زائفة ووهمًا مقنعًا يعتمد على محاكاة الواقع»[٤٢]، وكأنّ سعدي يوسف بنزوعه نحو الواقعية المفرطة في تصويره أشياء عالمه ونقله تفاصيل حياته بالمكان الآخر يريد أن ينقل لنا شعوره بالرتابة وقلقه المتوتر إزاء أشياء المكان الآخر لا سيما في عالمه الضيق بغرفته.

هذا ويعتمد سعدي يوسف في تأسيس الذات لعالَم كبير ولا محدود ومتداعي الصور داخل فضاء الغرفة المحدود والمكتنز مكانيًّا علىً فاعلية المونتاج التصويري باستعماله «المونتاج المتسارع» «Accelerated Montage» حيث «يتم هذا النوع من المونتاج لأجل التجسيد والمبالغة في إحداث التأثير الخاص بالسرعة المتزايدة في حركة الصور... فهذا النوع من المونتاج يُطلَق على عملية التسريع المتعمد للقطات لإحداث الاستثارة عند المشاهد حتى يتابع ما يحدث بأنفاس لاهثة وقد يُوظِّف بعض الشعراء هذا النوع من المونتاج للغرض نفسه، أي جذب الانتباه عن طريق تلاحق الصور؛ فيعتمد على الصورة كليةً دون اللجوء إلى السردية أو الغنائية، فتأتي الصور مثل «مانشيتات الصحف» أو لوحات الإعلانات، ثم يُعلَّق عليها بعد صفع الذهن والبصر بمحتوياتها»[٤٣]، وهو ما يستحث الذهن لدى المتلقي لمحاولة إيجاد رابط ما بين هذه العناصر اللامتوافقة ظاهريًّا.

ويعمل هذا التنقل السريع بين عناصر الصورة أو المشهد الشعري- كما عند سعدي يوسف- على تسريع إيقاع الصورة حيث لا يكتفي شعر الحداثة وما بعد الحداثة بإيقاع الموسيقى حتى ينشئ للقصيدة أنواعًا أخرى من الإيقاعات كإيقاعات المشهد والصورة والإيقاع النفسي، فضلاً عن أنَّ «هذا التنقل النشط في حركة العطف بين اللامتجانسات كان دائمًا وسيلة الحداثة الشعرية العالمية والعربية في كسر نظام العالم وتكوين رؤية جديدة له. وأصبح أداة الشاعر الفعالة في تجذير إشاراته الحسية في منطقة الخبرة المختمرة في اللاوعي؛ حيث يُمكن أن تتراءى للقارئ، لكن بمعان مراوغة؛ لأنها غير متراتبة. من هنا نحسب أنّ عدم التراتب في أولوية المعاني هو سر المراوغة الشعرية عند سعدي»[٤٤]، وكأنّ الذات الشاعرة تسعى لأن تهدم منطق التراتب في عوالم الخارج لتستبدله بمنطقها هي ورؤيتها الذاتية.

٤٢- محمد الجندي، «الواقعية المفرطة»، مجلة **وصلة**، العدد التاسع، مارس ٢٠١٤، (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص٥٢.

٤٣- محمد عجور، **الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر**، سلسلة **كتابات نقدية**، (الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، ٢٠١١)، ص١٢٠.

٤٤- صلاح فضل، **نبرات الخطاب الشعري**، مرجع سابق، ص٩٥.

هذا وقد يبلغ التجادل- لدى الذات- بين المكان الصغير المحدد/ الداخل/ المغلق/ الغرفة، والمكان الشاسع المترامي/ الخارج/ المفتوح/ المدينة، مغترب الذات بالمكان الآخر كباريس- حدَّ التداخل والتبادل والتماهي، فيقول سعدي في نفس القصيدة «غرفة سعد»:

وباريسُ غرفتهُ
هكذا كان يجلس في آخر الليلِ،
باريسُ غرفتهُ
وله أن يرتِّبها
أن يرتب أشياءها:
يحملَ النهر في كفِّهِ
ويرشّ بيوت الضواحي،
مثلاً...
أو يُغرِّقُ بالخمر دُورَ السلاح[٤٥]**.**

لقد صار المكان الخارج/ المفتوح/ الممتد، باريس، في وعي الذات، كغرفة/ الداخل/ المغلق/ مكان محدد ومحدود. ولكن هل تعيد الذات هندسة المكان الكبير/ المدينة «باريس» وفقًا لطبوغرافية المكان الصغير/ المحدود/ المغلق لإحساسها بتضايق المكان الكبير؟ أم لأنّها تريد أن تخضع المكان الكبير لِيَد الخيال وعمله؟ وكأنّ سعدي يوسف يشايع باشلار في رؤيته الذاهبة إلى أنّه «كلما صغَّرت العالم بمهارة أكبر امتلكته بشكل أكثر كفاءة. ولكن علينا أن نعي، أننا حين نفعل ذلك فإنّ القيم تتكثف وتغتني من المتناهي في الصغر»[٤٦]. بالفعل الذات الشاعرة تريد إعادة ترتيب المكان الكبير/ باريس كغرفة تخصّها وتتمكن منها، فإذا بالشاعر «يمحو الحدود بين الغرفة والمدينة، كما محتها الغرفة بمحتوياتها بين الشرق والغرب، بين الداخل والخارج. بين المعطيات الحسية الواضحة والإشارات المبهمة الغائرة التي تنبثق منها»[٤٧]، فقد صارت الغرفة بالنسبة للشاعر هي مركز العالم ومسرحه.

٤٥- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثالث:** ديوان **قصائد باريس، شجر إيثاكا** (١٩٩٢)، مصدر سابق، ص١٨٩.

٤٦- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، مرجع سابق، ص ص١٤٥-١٤٦.

٤٧- صلاح فضل، **نبرات الخطاب الشعري**، مرجع سابق، ص٩٥.

وفيما هو باد في هذه القصيدة فالذات تتحدث عن نفسها بضمير الغياب، الضمير الثالث السرديً، أي أنّها تعاين نفسها كآخر- بتعبير بول ريكور- في تمثيل لذاتها الظلّية، تلك الذات الحالمة بتغيير العالم، وحلم تغيير العالم رُبما ينبع من إحساسها بالاغتراب فيه، ووسيلتها في ذلك تصغيره؛ فالشاعر يودّ أن «**يحمل النهر في كفِّه ويرشّ بيوت الضواحي**»، وكأنّه يتعاطف مع هامش المدينة، ضواحيها، التي تفتقد ما تَتنعم به مراكزها، كما يود كذلك أن «**يُغرِّقُ بالخمر دُورَ السلاح**» في إشارة رُبَمَا لمقت الذات تجارة السلاح باعتبارها نشاطًا دمويًّا وخطرًا يتهدد الإنسانية ويزعزع استقرارها وينفي سلامها.

لكنّ الذات تحاول- بشكل أو بآخر- كسر حالة الحصار الذي يُطبِق عليها في الغرفة، كما في قصيدة «نصيحة متأخرة»:

قالَ: إنْ ضاقت بك الغرفةُ، فلتنظرْ عميقًا في السماءْ

أنتَ لن تخسرَ شيئًا؛

فالخساراتُ التي حدّثتَني عنها (وكنّا نقطعُ الغابةَ)

صارتْ خطوةً تاليةً.

ما نَفْعُ أن تجلسَ في الغرفةِ مقرورًا؟

وما نفعُ الأغاني آنَ تسمعُها وحدَكَ؟

أنصتْ لأعالي الشجرِ الأجردِ

أيّانَ تهبُّ الريحُ،

أنصِتْ للسكون...

....

....

....

أنت من علّمَني هذي الأحابيلَ؟

فما طَعْمُ الكلام؟(٤٨).

يتأسس خطاب الذات على مراوحة تبادلية بين ضميرين، في صورة أخرى للتعبير عن انشطار الذات وتشظيها؛ ضمير الغياب، الضمير الثالث السردي، كما في (قال)،

٤٨- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الرابع**: ديوان **شرفة المنزل الفقير**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٤٨٧.

وضمير المخاطب، الضمير الثاني السردي، في حوار مشحون بجدل حجاجي. ضمير الغائب يُعبرِّ عن الذات الحالمة، أو الأنا العليا التي تمُثِّل تمظهرًا مثاليًا للذات، أما ضمير المخاطب فيُمثِّل الذات الأقرب إلى الأنا الموضوعية.

ومع شعور الذات المتُضاعف بضيق مكانها، غرفتها، عليها، تحاول الخروج من هذه العزلة الاغترابية. وتكون وسائل الذات في الفكاك من إحساس الانعزال في الغرفة اللواذ بالخارج بتشغيل حواسها لا سيما النظر والسمع؛ النظر عميقًا في السماء يعني سعي الذات لانفتاح أُفقها وترامي استبصارها الوجودي في مدى ممتد ومتمدد لا نهائي، وكأنّ الذات تحاول أن تكسر عزلتها وتُفلِت من وحدتها بالتحايل على حدود المكان وحواجزه.

أما الوسيلة الأخرى للخروج بالذات من عزلتها بداخل الغرفة فهي الإنصات لحفيف الأشجار الصائت بهبوب الريح، الريح رمز الثورة والتغيير، وكأنّ بالذات الشاعرة في دعوتها أناها إلى الإنصات لصوت الخارج تتَمَثَّل **باشلار** الذي ذهب بأنّ «الصوت، يستطيع أن يكون دلالة على أعنف الوقائع»[٤٩]، أما الفعل الآخر للإنصات فهو للسكون، وكأنّ الذات تعمل على استيلاد صوت السكون واستنطاق الصمت.

وقد يحمل الصمت دلالات أكثر ومقولات لامتناهية أكثر من الصوت والكلام؛ باعتبار أنَّ «الصمت- حتى ولو كفراغ كلي- يجب أن يكون أقرب إلى الحقيقة منه إلى الصوت، الذي يمكن أن يكون فقط عامل تشتيت نحو التفاهة. وهكذا- ولو أنّه على نحو ملتبس- تفسر بديهية كيركيجارد عن ثنائية الطبيعة البشرية العلاقة بين الصمت والصوت: «الإنسان مركَّب مما هو محدود وما هو غير محدود، من الزمني والأبدي». تظل هذه البديهية صحيحة وصادقة حتى ولو كان اللامحدود هو لا محدودية العدم. يواجه فنانو الصمت محدودية عالم الكلام بلا محدودية عالم الصمت»[٥٠]، مما يُحمِّل الصمت بطاقة شعرية كثيفة في دلالاتها المتجاوزة إمكانات الكلام، فشعرية الصمت هي شعرية اللامحدود والمنفتح على معان غريرة ومقولات عميق.

وفي تمَثيل الصياغة الشعرية للسكون يترك الشاعر فراغًا إذ يضع ثلاثة أسطر منقوطة، وهذا الملمح الكتابي يبدو ملمحًا بارزًا ولافتًا ومكرورًا في كتابة سعدي يوسف عمومًا. وكأنّ الشاعر، الباثّ، يترك- بتعبير **إيزر**- فجوات في نصه ليملأها القارئ، فيؤسس شراكة مع المتلقي في استكمال رسالته النصية. وكأنّ كتابة سعدي يوسف هي كتابة مفتوحة أو بتعبير إيكو هي أثر مفتوح، كتابة ملأى بالثغرات وضاجة بالفجوات.

٤٩- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، مرجع سابق، ص١٦٨.

٥٠- جي. إيه. وارد، **أشكال الصمت الأمريكي: واقعية جيمس آجي، ووكر إيفانز، وإدوارد هوبر**، ترجمة: محمد هاشم، (الأردن، عمان، دار أزمنة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦)، ص٣٠.

وبينما «يرى إيزر أنّه ينبغي حينما نتحدث عن التفاعل بين النص والقارئ أن نحدد وبدقة كبيرة حقيقية مشاركة القارئ في النص، وهذا بالضبط يحيلنا إلى توضيح إيزر لمفهوم البياضات النصية Les blancs textuels وهو مفهوم استمده إيزر من رومان انجاردن»[٥١]، فإنّ كتابة سعدي يوسف تراعي ضرورة ما ذهب إليه إيزر بالتفاعل بين النص والقارئ، حيث «إنّ الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه، لهذا السبب نَبَّهت نظريةُ الفينومينولوجيا بإلحاح إلى أنّ دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم، ليس فقط بالنص الفعلي بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص. فالنص ذاتُه لا يُقدِّم إلا «مظاهر خطاطية» يمكن من خلالها أن يَنتج الموضوعُ الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج «الفعلي» من خلال فعل التحقق. ومن هنا يُمكن أن نستخلص أن للعملِ الأدبي قطبين، قد نُسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نصُّ المؤلِّف، والثاني هو التّحققُ الذي يُنجزُهُ القارئ»[٥٢]، مما يؤكِّد على تعددية النص واختلافه المرجعِ ونقصانه الدائم المُتبَدي فيما أسماه انجاردن «أماكن اللاتحديد».

ولئن تعمل كتابة الفراغات على جعل النص أشبه بلعبة تعتمد على دور القارئ «وذلك في قدرته على جعل المواضع المحددة في النص تؤثِّر، ومن ثمَّ تقوم بنية الفراغ بتنظيم هذه المشاركة مُجليةً بشكل متزامن الترابط الوثيق بين هذه البنية والذات القارئة»[٥٣]، فإنّ قيام القارئ بسدِّ فراغات النص يعتمد على طبيعة البنية النصية التي «من اللاَّزم أن تكون لهذه البنيات طبيعة معقدة، ذلك أنّه بالرغم من أنها متضمَّنة في النص فإنّها لا تستوفي وظيفتها إلا إذا كان لها تأثير على القارئ. وكل بنية قابلة للتمييز في التخييل لها غالبًا هاذان الوجهان: الوجه اللفظي والوجه التأثيري: يوجِّه المظهر اللفظي رد الفعلِ ويمنعه من أن يكون اعتباطيا؛ بينما يكون المظهر التأثيري استيفاءًا لذلك الشيء الذي قد تمت بنْيَنَتهُ بواسطة لغة النص. وبالتالي، فأيُّ وصف للتفاعل بين المظهرين يجبُ أن يجسِّد في الآن ذاتِه بنيةَ التأثيرات (النص) وبنية التجاوبِ (القارئ)»

٥١- علي بختي، «طروحات فولفجانج إيزر في التلقي: بين المصطلح والمفهوم»، مجلة **فصول**، العدد ٨٦/٨٥، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع/ صيف٢٠١٣)، ص ص٥١٤-٥١٥.

٥٢- فولفغانغ إيزر، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)**، ترجمة وتقديم: حميد لحمداني- الجلالي الكدية، (منشورات مكتبة المناهل، فاس، ١٩٩٥)، ص١٢.

٥٣- علي بختي، «طروحات فولفجانج إيزر في التلقي: بين المصطلح والمفهوم»، مجلة **فصول**، العدد ٨٦/٨٥، مرجع سابق، ص٥١٥.

[٥٤]، فكتابة سعدي يوسف باعتمادها اللافت للفراغات النصية تستحثّ تجاوب القارئ بإشراكه في ترددات الذات في معاينتها حركة الوجود وتذبذباته.

ولنا- من ناحية الكتابة، الكتابة كعملية إنتاجية بمفهومها الأوسع والكتابة كخط- أي من ناحية منتج النص- أن نلاحظ بأنّ سعدي يوسف باعتماده الملحاح لكتابة الفراغات عمومًا، وتحديدًا في هذا النص كي يوازي الفراغُ الكتابي الفراغَ الصوتي أو بالأحرى الصمت- إنّما يجعل الخط أو الكتابة كخط تتبع الصوت أو الكلام، وهو ما يشحن النص بإيقاع سيميولوجي، «وهو ما يؤسس لشراكة هرمينوطيقية معتمدة على دور القراءة وفعل التلقي في إدراك سيميولوجية التعبيرات الشعرية»[٥٥]، وبتعبير **دريدا** «ستكون ماهية **الفوني** [الصوتي] كما حُدِّدت على وجه التقريب، في مجاوَرة مباشرة لما له في «الفكر» بما هو لوغوس، علاقةٌ بـ«المعنى» وينتجه ويستقبله ويقوله و«يُجمّعه»»[٥٦]، فالكتابة- لدى سعدي- بما هي خط تسعى في تمظهراتها الكاليغرافية إلى موازة إيقاعات الصوت، كلامًا وصمتًا.

وإنّ إتباع الخط للصوت إنّما يرمي لسماع صوت الذات في تقوُّلها الموضوع، العالم، فإنّه- بحسب **دريدا**- «إذا كانت «الحروف المنطوقة بالصوت» في نظر أرسطوطاليس على سبيل المثال، «رموزًا لأحوال النفس، والحروف المكتوبة رموزًا للألفاظ المنطوقة بالصوت» (**كتابُ العبارة**، ١، ١٦أ ٣)، فلأنّ للصوت من حيث يُنتج **الرموز الأولى**، علاقة جوار جوهرية ومباشرة بالنفس. وليس الصوت من حيث يُنتج الدال الأوّل، مجرّد دال من بين دوال أخرى. ذلك أنّه يدلّ على «أحوال النفس» التي تعكس بدورها أو تتفكر الأشياء الموجودة بحسب التماثل الطبيعي. ومن ثمّ ستكون بين الوجود والنفس، بين الأشياء والانفعالات، علاقة ترجمة أو دلالة طبيعية؛ وبين النفس واللوغوس ترميز بالمواضعة. أمّا المواضعة **الأولى**، تلك التي ستتعلق مباشرة بنظام الدلالة الطبيعية والكلّية، فستنتج بما هي لغة منطوقة»[٥٧]. فكأنّ كتابة سعدي يوسف هي كتابة «ميتاخطية» أو بالأحرى فإنّ الكتابة- لدى سعدي يوسف- بما هي خط، هي

٥٤- فولفغانغ إيزر، **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)**، ترجمة وتقديم: حميد لحمداني- الجلالي الكدية، مرجع سابق، ص١٣.

٥٥- رضا عطية، «نحو نظرية نقدية عربية في الشعر»، مجلة **عالم الكتاب**، الإصدار الرابع، العدد ٢، ص٩٣.

٥٦- جاك دريدا، **فصول منتزَعة**، تحرير: ناجي العونلي، ترجمة: عبد العزيز العيّادي- ناجي العونلي- معزّ المديوني، (منشورات الجمل، بيروت- بغداد، ٢٠١٥)، ص٢٩.

٥٧- جاك دريدا، **فصول منتزَعة**، مرجع سابق، ص ص٢٩-٣٠.

ميتالغوية، وذلك بتمثيل الخط للصوت، فمفهوم الكتابة- فيما يبدو عند سعدي- بما هي منظومة علاماتية «يتجاوز كتابية اللغة وخطيتها إلى علاماتية الكتابة»[٥٨].

٢-١-٣- التنافذ (النافذة [الشباك] والشُرفة)

مع تضاعف إحساس الذات- في المكان الآخر- باغترابها في عوالم الداخل سواء البيت أو الغرفة، تكون المنافذ الخارجية كالنافذة (الشباك) أو الشرفة وغيرها- بالنسبة لها- متنفسًا ومنفذًا للإطلال على عوالم الخارج ومحاولة الاتصال بالآخر والتواصل معه كسرًا لقيود عزلتها وسعيًا للانفتاح المكاني من خلال تلك العملية التنافذية، إذ «تعلن الآداب الشرقية، والأدب العربي منها، على أوسع نطاق فكرة (التنافذ) بالمعنى المستلّ اشتقاقيًّا من الفعل نفذ ونافذة ومَنْفَذ، وتعلن من جهة أخرى فكرة التنافذ بمعناها العاطفيّ: الذهاب للآخر والاتصال به شعوريًّا»[٥٩]، فالذات تسعى للخلاص من شعورها الاغترابي بالداخل بالتطلع للخارج، فيقول سعدي في قصيدة بعنوان «ألفجر»:

لمَ لا يَطرقُ، هذي اللَّحظةَ، من هذا الشُّبّاكِ
المطرُ؟
لمَ لا يدخلُ من مُنفَرَجِ الشُّبّاكِ
الماء؟
لِمَ لا تَقْتَحِمُ الأنواءُ ستائريَ المُزْدوِجَةْ...
وقُمامَةَ أوراقي
ووِسادات الرّيشِ
ومِصباحَ المنضَدَة؟
ألفجرُ يُغَمْغِمُ،
ما زالَ هديرُ السّيّاراتِ بعيدًا
بعيدًا جدًا
حتى لأكادُ أُشَبِّهُهُ بهديرِ الماء...[٦٠].

٥٨- رضا عطية، «نحو نظرية نقدية عربية في الشعر»، مرجع سابق، ص٩٣.

٥٩- شاكر لعيبي، «مفهوم التنافذ تشكيليًا»، مجلة **المجلة**، العدد٤٢، نوفمبر ٢٠١٥، (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص٤٢.

٦٠- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثالث: ديوان جنة المنسيات (١٩٩٣)**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٢٩١.

الذات تنتظر مجيء المطر من الشباك ودخول الماء. المطر رمز الخصوبة أو بالأحرى التخصيب، ذلك أنّ «الماء مصدر كل إمكانيات الوجود، مصدر ومستقر كل الأشياء في العالم، وهو الشكل الأول غير المتميز وغير المتحقق من المادة. سائل من خلاله يتحقق الكل كما أشار أفلاطون. كل المياه ترمز للأم العظيمة وترتبط بالولادة كما أشار يونج وهي المياه. مبدأ أنثوي يرتبط برحم الأرض وترتبط حركته بحركة الدم في العروق وتدخل في تكوين المطر، قوة السماء المخصبة والغوص في الماء هو بحث عن سر الحياة (cooper, 1987)»[٦١]، وكذا هو رمز التطهير والاغتسال حيث إنَّ ««الخيال المادي» يجد في الماء المادة النقية بامتياز، المادة النقية ببساطة. إذًا الماءُ يُقدِّم نفسه رمزًا طبيعيًّا للنقاوة»[٦٢]. إذًا، هل تنتظر الذات ماء الخارج لا سيما المطر- عبر الشباك- من أجل تطهير الداخل أو تطهُّر الذات نفسها؟ فيما يبدو أنَّ الذات «متلبسة» بصورة «الماء، حتى تكاد تُشبِّه «هدير السيارات» البعيد بـ«هدير الماء» في انتقال من البعد البصري لتَمثُّل الذات الماء إلى البعد الصوتي، ما يؤكِّد طغيان الماء كعنصر تطهري على وعي الذات.

كذا، فإنّ الذات تنتظر «الأنواء»، بما تعنيه من حركة عنيفة واجتياح قوي للرياح لعالم الداخل وأشيائه كقمامة الأوراق، الأوراق رمز لفضاء الكتابة في تمَظهره المادي، أما تشكّل الأوراق على هيئة «قمامة» فيعكس اضطرابًا يُداخل الذات يتبدى فيما تُخلفه من أوراق، وكأنَّ الذات تُريد للريح أن تُبعثر أوراقها، ما تنشئه من عالم على الورق، في رغبة من الذات للثورة على نفسها وبانتظار فعل الخارج الاجتياحي عصفًا بالداخل عبر الشباك.

كذلك، فأحيانًا ما تطالع الذات «شرفة» ما بحثًا عن آخر ما تتطلع إليه، فيقول سعدي في قصيدة بعنوان «الشرفة»:

هذه الشرفةُ اللعينةُ في المبنى المُوازي

تكاد تسكن وجهي...

هذه الشرفةُ التي قابلتُني منذ شهرٍ

أحارُ فيها

وأدنو من تفاصيلها

٦١- شاكر عبد الحميد، **الحلم والرمز والأسطورة**، مرجع سابق، ص١٠٣.

٦٢- غاستون باشلار، **الماء والأحلام: دراسة عن الخيال والمادة**، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، تقديم: أدونيس، (المنظمة العربية للترجمة، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧)، ص ص١٩٧-١٩٨.

ولكنني أرتدُّ عنها، مضنىً، حسيراً
لماذا؟
إِنّها الشرفةُ الوحيدةُ في المبنى
التي لا أرى ستائر فيها تصطفيني،
كأنني لا أراها...
أي سرٍّ في شرفةٍ تتعرّى هكذا؟
لا فتىً بها.
لا فتاة[٦٣].

الذات تطالع الشرفة المقابلة بحثًا عن آخر ما، وانتظارًا لإطلالة آخر ما من تلك الشرفة، ولخلو هذه الشرفة من أي آخر فإنّ شعوراً بغرابة ما يداخل الذات نتيجة غموض تلك الشرفة وخوائها، وإذا كانت ««الغرابة» مصطلح مستخدم بكثرة في الفلسفة وفي الكتابات التحليلية النفسية والأدبية، وأخيراً المعمارية الآن. وقد وصف هيدجر الغرابة بأنها ذلك «الحيز المكاني الفارغ أو الخاوي الناتج من فقدان الإيمان بالصور المقدسة. فالإنسان العاجز عن الإيمان يترك غريبًا في الفراغ والعدم»»[٦٤] فإنّ تلك الشرفة الخاوية من «ستائر» تصطفي الذات، والخاوية- أيضًا- من إطلالة ذات ما منها تتلبس- لدى الذات- بنوع من «الغرابة» تزيد إحساسها بالاغتراب، باعتبار أنّ الغريب هو «خبرة جمالية مخيفة لا تتعلق بمصادر واقعية محددة، وهي ليست حالة عقلية خالصة انفعالية، بل في المنزلة بين المنزلتين؛ منزلة العقل ومنزلة الشعور، منزلة التصديق بفعل الإيهام الفني، ومنزلة عدم التصديق، بفعل غرابة الأحداث، ومجافاتها للمنطق والعقل، من خلال غموضها الغريب والملتبس هذا»[٦٥]، فالذات تشعر بإلغاز تلك الشرفة كأنّها تحمل «سرًا» مستغلقًا، باعتبار أنَّ «التنافذ هو الممرّ الذي يخترقه السرُّ، المخفي والمحجوب، وهو هذه التبادلية للأسرار بين الداخلي والخارجي، بين الجواني والبراني، بين الغائب والحاضر، وبين المرئي واللامرئي»[٦٦]، فتبدو الشرفة موضعًا للسر، والسر يشيع إحساسًا بالغرابة، والغرابة تفاقم اغترابات الذات.

٦٣- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثالث: ديوان قصائد باريس، شجر إيثاكا** (١٩٩٢)، مرجع سابق، ص٢٠٧.

٦٤- شاكر عبد الحميد، **الفن والغرابة: مقدمة في تجليات الغريب في الفن والحياة**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **مكتبة الأسرة**، ٢٠١٠)، ص٣٢.

٦٥- شاكر عبد الحميد، **الفن والغرابة: مقدمة في تجليات الغريب في الفن والحياة**، مرجع سابق، ص٣٢.

٦٦- شاكر لعيبي، «مفهوم التنافذ تشكيليًا»، مرجع سابق، ص٤٢.

٢-١-٤- وحشة المكان الخارجي

تبدو مراوحة الذات، أي ذات، في علاقتها بالمكان، بين الداخل والخارج أمرًا ضروريًّا، وفعلاً جدليًّا في تفاعل الذات مع المكان، حيث يكون لثنائية (الداخل/الخارج) فاعلية قطبية معقدة حيث إنَّ «الداخل والخارج، كما نعايشهما بواسطة الخيال، لم يعد بالاستطاعة طرحهما من خلال تبادليتهما البسيطة»[٦٧]، باعتبار تجاوز الوعي لوصف الداخل بالمحدودية والانغلاق والخارج بالاتساع والانفتاح. لذا «علينا أن نلاحظ في البداية أنَّ مصطلح «الخارج» و«الداخل» يطرحان مشكلات أنثروبولوجيا ميتافيزيقية غير متماثلة. أن نجعل الداخل محددًا والخارج شاسعًا هي المهمة الأولى، بل المسألة الأولى- فيما يبدو- لأنثربولوجيا الخيال. ولكنّ الصراع بين المحدد والشاسع ليس صراعًا حقيقيًّا. فمع أبسط لمسة يضطرب الاتساق»[٦٨]. ومع إحساس الذات في شعر سعدي يوسف- في المكان الآخر- باللابيتية وبضيق الداخل يصبح الخارج ملاذها للهروب من اغترابها في المكان الداخلي أو قد يضاعف شعورها بالاغتراب.

ولئن كانت الحديقة بالنسبة للمنزل هي ساحته المُطلة على الخارج فإنّ تموقع الذات في الحديقة له علامات خاصة، كما في قصيدة «يوم التحرير»:

في حديقة المنزلِ شبهِ المهملة
الحديقة التي لا يجلسُ فيها أحدٌ
الحديقة التي لا يجالسني فيها أحدٌ
الحديقة ذات الأَصُصِ شبه الميّتةِ
أفكِّرُ فيكِ
وأنا أسمعَ للمرة الأولى أصواتَ بَشَرٍ
تَبْلغُني
هنا
في هذا المكان
في هذه القرية الهولندية
إنّه «يومُ التحريرِ»[٦٩].

٦٧- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، مرجع سابق، ص١٩٥.

٦٨- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، مرجع سابق، ص١٩٤.

٦٩- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الرابع: ديوان صورة أندريا**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٤١٥.

الحديقة مكان مزدوج الدلالة والتصنيف، ينفتح على الخارج في الوقت الذي يلتصق فيه بالداخل، ويرتبط بالمنزل، لذا فالحديقة مكان بين بين، يمكن اعتبارها حاجزاً يفصل بين الداخل/ المنزل والخارج، وكذا يمكن اعتبارها جسرًا أو قناة تصل الداخل بالخارج.

لكنّ هذه الحديقة «شبه مهملة»، تفقد فيها الذات الآخر، كل آخر، بعد فقدان الرفيقة، أندريا، آخرها الذي تحب. فشملت مظاهر الشحوب والاحتضار عناصر الحديقة ومكوناتها كالأصُص التي يُفترضُ- على العكس- أن تكون مصدرًا للحياة، ومع لواح الموت تلوح أشباح الموتى بالمكان أو تفكر الذات بالموتى، فـ«مثلما نسمع كثيراً عن روح المكان، فإننا قد نتحدث أيضًا عن «أشباح المكان»»[٧٠]، وهو ما يتبدى في تفكير الذات بـ«أندريا»، الرفيقة الراحلة، كما يتجلى انقطاع الذات عن العالم بوصفها ما تسمعه من أصوات بشر بأنّها تسمعها للمرة الأولى، في إشارة لانقطاع الذات عن الآخرين وانعزالها عن العالم، ولكنّ تفكير الذات بالرفيقة، أندريا، في عز سماعها أصوات البشر المحتفلين بيوم التحرير إنّما هو بمثابة قطيعة أخرى تمارسها الذات نحو العالم، وانسحاب منه يعمل على مفاقمة اغترابها فيه. لذا، فوجود الذات في الحديقة لم يفلح في كسر عزلتها ووصلها بالعالم الخارجي.

فيما يبدو من وصف الذات القرية بـ«الهولندية» أن ثمة إحساسًا ما يخامر الذات بالاختلاف الثقافي والتمايز الهوياتي، كما يتبدى من انسحاب الذات من الانفعال بأصوات المحتفلين بـ«يوم التحرير» بالتفكير في الرفيقة الراحلة انعزال الذات عن الأحداث الكبرى الثقافية والسياسية الدائرة في المكان الآخر، فالذات تعيش حالة ما من القطيعة الثقافية أو اللااكتراث في المكان الآخر.

وأبرز فضاء خارجي تمر الذات به هو «الشارع» الذي يمثل الفضاء الذي تطالع فيه الذات العالم الخارجي، وعن علاقة الذات بالشارع في المكان الآخر يقول سعدي يوسف:

باريسُ في أيلولَ:
ثَمَّ سحائبٌ بيضٌ، وأوراقٌ مبكرة تَساقَطُ
(....)
وآهٍ للشوارعِ!
كم مشَيتُ بها، وكم طوّفتُ

٧٠- شاكر عبد الحميد، **الفن والغرابة: مقدمة في تجليات الغريب في الفن والحياة**، مرجع سابق، ص٢١٣.

مضنىّ
جائعًا...
لا باب يُفتَحُ لي، ولا محرابَ
كنت أسيرُ حتى الفجرِ أحيانًا لأنّ مُضَيّفي لم يحتملْني ليلةً ضيفًا![٧١].

يبدو الزمكان الذي تتمرأى عبره الشوارع في وعي الذات، الزمكان الباريسي الخريفي (أيلول)، بما يُسقطُهُ الخريف على المكان أو بالأحرى وعي الذات بالمكان من معاني الذبول وفعلية التَساقط، كما تبدو الشوارع وكأنّها تلفظ الذات، كما أنّ خبرة الذات بالشوارع تقترن بالطواف مع الإحساس بالإضناء والجوع. الإضناء إحساس بوطأة الحياة، والجوع شعور بالعوز، بالفقد والاحتياج.

الذات في حركتها بالمكان العام، وطوافها بالخارج، بالمكان المفتوح كالشوارع تفكر بالمكان الخاص، الداخل، تفكّر بالأبواب. ولئن كان «في المثيولوجيا الرومانية يقف «يانوس» إله الأبواب والبوابات أمام المنازل بوجهين، بوجه ينظر إلى الداخل وبآخر ينظر إلى الخارج، هو رمز الدخول والخروج، الغريب المجهول غير المألوف الذي يأتي من الخارج والمعروف المألوف الموجود في الداخل، قد يصبح غير المألوف مألوفًا، والمألوف غير مألوف فيخرج منه»[٧٢]، فإنّ للأبواب ازدواجًا رمزيًّا، فضلاً عن أنّ الباب- بحسب **باشلار**- هو «أصل حلم اليقظة بالذات الذي يجمع الرغبات والغوايات: الإغراء بفتح الأعماق القصوى للوجود والرغبة في قهر الوجود المتكتم»[٧٣]. لكنّ الذات تجد الأبواب لا تُفتح لها، في شعور بعدم تَقَبُّل الآخر لها، كما يتبدى تنامي إحساس الذات الاغترابي الناجم عن لفظ الآخر لها بالسير في الشوارع (الخارج) حتى الفجر لأنّ مُضَيّفها لم يحتملها البقاء لليلة، وهو ما يسفر عن فتور العلاقات الإنسانية في المكان الآخر وضعف الصلات الإنسانية وارتكاز العلاقات بين الناس على أساس براجماتي، يُقيم مبادئ النفعية على حساب التعاطف الإنساني والتوادد.

وفيما يخصُّ علاقة الذات بالمكان الآخر في بدايات علاقته به فإننا بمدنا جسرًا يربط نصوص سعدي يوسف الشعرية بمقالاته التي تمُثِّل «شهادة» حول علاقة الذات التاريخية بالمكان وما كانت تحمله إزاءه من مشاعر وتَطلُّعات نستطيع أن ندرك مدى

٧١- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء السابع: ديوان طنجة** (٢٠١٢)، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٤١٥.

٧٢- شاكر عبد الحميد، **الفن والغرابة: مقدمة في تجليات الغريب في الفن والحياة**، مرجع سابق، ص٢١٢.

٧٣- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، مرجع سابق، ص٢٠٠.

تلبية ذلك المكان الآخر، كمدينة باريس، لآمال الذات أو خذلانه لها، فيقول سعدي عن باريس في مقال/ شهادة بعنوان «باريس التي أحب»:

«المدن العميقة، لا تُقام معها العلاقة، في مصادفة أو سرعة... إنّ لتلك المدن تاريخين؛ التاريخ العام، بما فيه من سياسة وثقافة تقتضيان معرفة، أو اطلاعًا في الأقل، والتاريخ الخاص الذي ينشأ من عمق تعامُل المرء مع المدينة. إذّاك يتصل التاريخان، ويتواشجان، ويتجسّدان في علاقة مُشخَّصة.

باريس، التي أرتادها بين حينٍ وآخر، وقد أقيم فيها أيامًا، أو سنوات، هي من بين المدن العميقة التي حاولتُ علاقةً معها. لا أستطيع القول إني نجحتُ في هذه المحاولة، لكني لا أتردد في القول بأنَّ المحاولة مستمرة، منذ النظرة الأولى وحتى اليوم»[٧٤].

بمقارنة تاريخ المقال/ الشهادة الذي يرجع لأواخر العام ١٩٩٠ حيث يبدو الشاعر متمسكًا بأهداب الود والمحبة للمكان الآخر، باريس، والقصيدة السابقة عليه الراجع تاريخها إلى العام ٢٠١٢ أي بعد ما يزيد من عشرين عامًا على المقال/ الشهادة سندرك إحباط الشاعر وإخفاقاته في المكان الآخر، باريس، وخسرانه الرهان عليه، كما يتبدى من استعداد الذات في شهادتها المبكرة عن مدينة باريس التآلف معها في حين تبدي الذات شعورًا ما بالاغتراب والوحدة في شوارع باريس أنّ هذا الشعور الاغترابي هو تراكم اغترابات ممتدة وصدّ متكرر من المكان الآخر للذات.

ومن علامات المكان الخارجي الفارقة «الجسر»، فيقول سعدي يوسف في قصيدة بعنوان «جسرُ سُلِي Pont Sully»:

تحت جسر سُلِي أعبرُ، الفجرَ
كلُّ المياه التي عبرتْ قبل فجري أنا، لم تعُدْ ليَ المياهْ
والحياةُ التي غبرتْ قبل يومي أنا، لن تكون الحياةْ[٧٥].

إذا كان الجسر هو رمز العبور، الانتقال من ضفة لضفة أخرى، من عالم لعالم، فإنّ الزمكان الذي تعبر فيه الذات هو الفجر لتشق مياه النهر، نهر السين، لكنّ الذات تشعر بلاانتمائية إزاء هذه المياه، بمثل ما تشعر بلاانتمائية إزاء الحياة. عبور الذات المياه يستحضر من اللاوعي الأسطوري قصة العبور الكبير، عبور موسى وبني إسرائيل خائضين في مياه البحر الأحمر قاصدين أرض الموعد، لكنّ الذات- هنا- ضائعة،

٧٤- سعدي يوسف، **خطوات الكنغر: آراء ومذكرات**، مقال بعنوان: «باريس التي أحب»، مرجع سابق، ص٦١.

٧٥- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثالث**: ديوان قصائد **باريس، شجر إيثاكا** (١٩٩٢)، مصدر سابق، ص٢٠٩.

تشعر باغتراب في عبورها هذه المياه وبانفلات الحياة وأفولها ومواتها، وانفلات هذه الحياة من زمنها.

وفيما يُمَشهده الشاعر من مشهد بائس، وصورة قاتمة واستحضار الجسر مع مياه النهر تتبدى لنا أَطياف إليوت في قصيدته الشهيرة الأرض اليباب، إذ يقول إليوت:

أيتها المدينة الوهمية

تحت الضباب البني في فجر شتوي،

قد تدفق جمع من الناس على جسر لندن، جمع كثير،

ما كنت أحسب الموت قد حصد هؤلاء الناس جميعا[٧٦].

فكما يبدو أنّ سعدي يوسف يماثل ت. س. إليوت في أنّ توقيت العبور مرورا بالجسر هو الفجر، بما يُمثِّله الفجر من برهة مفصلية ما بين الليل بإظلامه أو انتظار النهار بما يحمله من أمل. وإذا كان الموت لدى إليوت في أرضه اليباب قد حصد الناس، الجماعة الإنسانية، فإنّ الموت لدى سعدي يوسف يبدو ذاتيًا، وكأنّ الصوت الشعري لدى سعدي يوسف يعيد تذويت المأساة الجماعية التي تغنت بها الذات الإليوتية، وفي الآن نفسه يتلوّن الإحساس التشاؤمي– لدى سعدي يوسف– بذلك الإحساس الإليوتي بوهمية المدينة، أي زيف المكان، فيتمادى سعدي يوسف في رسم صورة مأساوية للوجود أثناء عبور الذات تحت الجسر:

تحت جسر سُلِي، يَلْصفُ السّين

قد غادرتْهُ القواربُ من سلم السائحين

واكتفى هو بالورق المتساقطِ

بالشجراتِ القليلة

والسمك المتطامن في القاعِ

بالصيفِ ذكرى

بالفتياتِ اللواتي تشبّهْنَ بالصيف مرتحلاً

وتشبثّنَ بالصيف:

٧٦– ت. س.إليوت، **قصائد**، ترجمة وإعداد وتقديم: ماهر شفيق فريد، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة **الأسرة**، ٢٠١٣)، ص١١٦.

يلبسنَ أثوابَهُ
ويُدانين أعتابَهُ بالحنينْ[٧٧].

ينعكس إحساس الذات الاغترابي في شعر سعدي يوسف في رؤية الذات عالمها ورصدها أشياءه، حيث «يحاول سعدي يوسف أن ينفذ إلى حياة الأشياء ليتقدم نحو إدراك ذاته... هل نقول إنّه يقترب من مبدأ سريان النفس في الطبيعة؟ لكي نجيب على هذا السؤال يتعين علينا أن نعرف حدي شعر سعدي يوسف، أي واقعيته وهي كلمة تقبل الاستئناف أو المراجعة ورومانتيكيته»[٧٨]، فواقعية سعدي تتبدى في صوره الغالب عليها المادية والشيئية الكثيفة أما رومانتيكيته فتتبدى فيما تنفخه الذات في العالم وأشيائه من مشاعرها وإحساسها الأسيان.

وإذا كان الزمن لدى إليوت في قصيدة الأرض اليباب شتويًّا فإنّه لدى سعدي يوسف يبدو زمنًا بينيًّا، صيف يغادر وخريف يحلُّ بما يحمله الخريف من رمزية انسحاب الحياة ومداناة الموت، فيبدو المشهد حافلاً بمظاهر شحوب الحياة؛ فالقوارب بما تشي به من حركة تشق المياه قد غادرت النهر، والورق يتساقط كالحياة التي تأفل، والسمك متطامن في قاع النهر بما يشي بثبوتية الوضع، وهو ما يبدو فيه ظلال إليوت في أرضه اليباب:

قد انهارت خيمة النهر؛ ها هي ذي آخر أوراق الشجر
تتقلص كالأصابع وتغوص في الضفة المبلولة. ها هي ذي الرياح
تجتاز الأرض السمراء، دون صوت. لقد رحلت الحوريات عن المكان.
فيا نهر التيمز الرقيق، هلا تهاديت حتى أنتهي من أنشودتي.
ما عاد النهر يحمل الزجاجات الفارغة، ولا أوراق الشطائر،
ولا المناديل الحريرية، ولا صناديق الورق المقوى، ولا أعقاب السجائر
ولا أي شاهد آخر ينبئ عن ليالي الصيف. لقد رحلت الحوريات عن المكان.
ورحل معهن أصدقاؤهن، الورثة المتسكعون لمديري المدينة؛
رحلوا، وما خلفوا وراءهم عنوانا[٧٩].

٧٧- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثالث: ديوان قصائد باريس، شجر إيثاكا** (١٩٩٢)، مصدر سابق، ص٢٠٩.

٧٨- فاطمة المحسن، **سعدي يوسف: النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث**، (دار المدى، سوريا: دمشق- لبنان: بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠)، ص ص٥٣-٥٤.

٧٩- ت.س.إليوت، **قصائد**، مصدر سابق، ص ص١٢١-١٢٢.

يتبدى– لدينا– أنّ الصوت الشعري لدى سعدي كأنّه صدى لصوت إليوت في تمثيله لشحوب الطبيعة وأفول الوجود، فكما عند إليوت، هكذا عند سعدي، الأشياء ترحل عن المكان وتغادر النهر، في مشهد يملؤه الخواء. وإذا كانت «الحوريات» قد غادرن المكان عند إليوت، فـ«القوارب» قد غادرن النهر من سلم السائحين عند سعدي، مما يكشف عن روح «سخرية» لدى سعدي يوسف في إعادته إنتاج بعض الصور الإليوتية. السخرية تشف عن إحساس بالعجز إزاء قدرية الوجود وحتمية مصائره.

وكما يتبدى مما التقطناه من إشارات خاطفة في نص سعدي يوسف لتواشجه مع نص إليوت أنّ قصيدة سعدي يوسف في ممارستها التناصية وعلاقتها بنصوصها الغائبة تبدو مراوغة، تحاول أن تتملّص من نصها الغائب المتناصة معه أكثر من إظهارها له؛ فنجد أنّه «في العديد من قصائد سعدي يوسف يبرز الوعي بالغياب كقيمة تشكيلية في النص، حيث ينبني النص على إيهام بأنّ نسق البنية الدالة للقصيدة لا يقدم سوى دلالته المباشرة، ولا يَعدُ بأكثر من ذلك، ولكن الكيفية التي يمارس بها النص إيهامه هذا لا تجعل المتلقي قانعًا بما تقدمه القصيدة بوصفها «الدلالة» بقدر ما تبث فيه القلق تجاه هذه الدلالة وتجاه الحرص على الإيهام بالمباشرة، مرسِّخة لديه انطباعًا أوليًا للتلقي بأنّ ثمة ما يغيِّبه النص ولا تكتمل بدونه للقصيدة دلالة. هذا القلق الذي تبثه القصيدة في المتلقي يكون دافعًا لقراءة أخرى أكثر تأملاً وتشوفًا لكشف الغياب فيها. وبذلك تكون القصيدة قد رسّخت الغياب كقيمة في إنتاج الدلالة»[٨٠]، فالعملية التناصية بمارستها لعبة المراوغة والتخفي تثير قلق القارئ تستنفر وعي المتلقي بحثًا عن النصوص الغائبة التي يتناص معها النص الحاضر المحايث.

يتبدى شعور الذات بالاغتراب لدى سعدي يوسف في فضاءات المكان الخارجي المفتوح فيما يرتسم على عناصر المكان المفتوح وعلاماته من وحشة، فيقول سعدي يوسف في قصيدة «قمرٌ في الشتاء الإنجليزي»:

قمرٌ
خنجرٌ من نحاس
هلالٌ تُكسِّرُهُ غابةُ الليلِ...
لا نجمةٌ.
قمرٌ في شتاء القذى الإنجليزيّ

٨٠– سيد عبد الله، «استراتيجية الغياب في شعر سعدي يوسف: مدخل تناصي»، مجلة **ألف**، العدد ٢١، (الجامعة الأمريكية، القاهرة، ٢٠٠١)، ص٨٩.

محتقَرٌ
ذابلٌ
خاملٌ
لا عيونَ تُتابعُهُ
لا أغانيَ تتبعُهُ
قمرٌ ليس للشعراءِ
(تراهم جميعًا بحاناتهم)
ولا للصبايا
(ترنّحْنَ في الغُرُفاتِ الغريبةِ)
لم يبقَ إلاّ القمرْ
وحدَهُ... في المتاهةِ[٨١]**.**

إذا كان للقمر في الذاكرة الشعرية العربية حضور تاريخي ممتد كعنصر من عناصر الطبيعة استحال علامة على وفرة من الدوال والمدلولات؛ فالقمر هو طاقة الإضاءة التي تشق الظلمة وتبددها، والقمر هو مصدر الإلهام الذي طالما تغنى الشعراء به. والذات تحدد التموضع الزمكاني للقمر بأنّه «**في شتاء القذى الإنجليزيّ**»، أي أنّ للقمر سياقًا خاصًا، وفي تصوير الذات للقمر تتراكب الصور وتتشجر التشبيهات فهو «**خنجرٌ من نحاس**» في إشارة لوقع القمر الجارح في الذات، وكذلك هو «**هلالٌ تُكسِّرُهُ غابةُ الليلِ**» في إشارة لتَمثُّل الذات لمحاصرة الليل بإظلامه للقمر، وهو ما يُمثِّل انعكاسًا لإحساس الذات بالوقوع تحت حصار نفسي.

هناك وصف آخر تعمله الصياغة التصويرية للقمر بالسلب، ما يعكس شعورًا ما بالفقد؛ فهذا القمر لم تعد تتابعه العيون، «محتقَرٌ»، «ذابل»، «خامل»، لذا فهو «**قمرٌ ليس للشعراءِ**» في إشارة إلى تخلي الشعراء عن ارتباطهم الرومانسي بالقمر وانزوائهم بحاناتهم في إشارة لانسحاب الشعراء وهروبهم من الواقع ممارسةً لفعل تغييبي. كما أنّ هذا القمر البائس قد أدى لرحيل «الصبايا» عنه، بما يكون للصبايا من رمز إلهامي بالنسبة للشعراء، ورمز كذلك لفتوة الحياة وخصوبتها، فالذات تتمثل القمر وحيدًا في المتاهة كأثر لإحساسها بالمتاهة الوجودية والوحدة التي تحاصرها وتُطبِق الخناق عليها.

٨١- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء السابع:** ديوان **طنجة** (٢٠١٢)، مصدر سابق، ص٤١٥.

٢-١-٥- التيه المُستَدَام

مع ابتعاد الذات عن مكانها الأول، وغربتها بعيدًا عن وطنها، ومع إحساس الذات في مكانها الآخر بوحشة المكان الخارجي (العام/ المفتوح/ الفسيح المترامي واللامتناهي)، والداخلي (الخاص/ الداخلي/ المحدود والمحدد)، ومع افتقاد الذات الدائم لمكان تشعر فيه بالراحة والانتماء، مكان تسكن فيه وإليه، فإنَّ الذات تمسي في حالة رحيل دائم في المكان، حالة تيه مستدام في المكان القَلق بالذات التي تمسي في مكانها الآخر في حالة بحث دائم عن المكان في المكان، فالذَات في مكانها الآخر تنشد مكانًا يضمها ويحتويها نفسيًّا ولا تجد مما يدفعها لمواصلة الرحيل عبر المكان الآخر، فيقول سعدي يوسف في قصيدة بعنوان «باتنة»

باتنة
جبالٌ، كمكةَ، جرداء
وادٍ، كمكةَ، لا زرعَ فيه
وأنت الهلاليُّ-
أفقرُ من ذرّة الرملِ
بدّلتَ تيهًا بتيهْ[٨٢].

في تصوير الصياغة الشعرية لعلاقة الذات بالمكان، المكان الآخر «باتنة» ووجودها وتموضعها فيه بأنّها كـ«الهلالي» في تناص مع السيرة الهلالية في تيمية رحيل البطل البدوي «الهلالي» وتغريبة بني هلال بحثًا عن وطن ومستقر دون جدوى، فتمسي الذات في حركتها في المكان الآخر في حالة تيه مستدام «**بدّلتَ تيهًا بتيهْ**»، حيث «يتماهى الشاعر مع الهلاليين في الإحساس بالتغريب والغربة، الذي يزداد ويتعمق مع الشعور بعدم جدوى الارتحال والانتقال من مكان إلى آخر لا ينتفي فيه- بدوره- الإحساس بالتلاشي والشتات والتيه. فالتشابه بين المكانين في القصيدة (باتنة ومكة) ليس تشابهًا تصويريًا شكليًا في كونهما فضاءين صحراويين، وإنّما هو تشابه دلالي عن علاقة الذات بالمكان ودلالاتها»[٨٣]، فثمة إحساس يداخل الذات بملاحقة التصحر ومحاصرته لها أينما ذهبت في المكان الآخر «العربي».

٨٢- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثاني**: ديوان **من يعرف الوردة** (١٩٨١)، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٧٦.

٨٣- سيد عبد الله، «استراتيجية الغياب في شعر سعدي يوسف: مدخل تناصي»، مرجع سابق، ص٩٣.

أما رؤية الذات نفسها في المكان الآخر المقفر بأنّها «أفقر من ذرة الرمل» فيعكس إحساسًا بالتضاؤل والتلاشي كما أنّ تماهي الذات مع السيرة الهلالية يعكس دلالة تراكمية الشعور الاغترابي في المكان الآخر، المرتحل، بعد اغتراب عانته الذات في مكانها الأول، وكأنّ الذات الشاعرة في تماهيها مع السيرة الهلالية تعني أنّها في حالة اغتراب متراكم وتيه مستدام بتركها وطنًا تغترب فيه وبحثها عن وطن لا تجده.

فكما هو باد فثمة إحساس بالشتات المتواصل يساكن الذات في مكانها الآخر «العربي» وهو ما ينعكس على إحساس الذات بفقدان الاستقرار بالمكان الذي تقيم فيه شأنها في ذلك شأن الهلاليين، فيقول سعدي في قصيدة بعنوان «هلاليون»:

للبلاد البعيدةْ

نحن نمضي... وأين البلادْ؟

للسماواتِ نمضي

وأين السماءْ؟

حينما نستريح

يأكل العشبُ أقدامَنا،

ثم نأوى إلى بعضنا

مغمدينَ الصريحْ

في قصائدَ مهزوزةٍ

وانتظارِ جوادٍ جريحْ[٨٤].

ثمة إحساس بتباعد البلاد التي تقصدها الذات في مرتحلها أي الإحساس من البداية بمشقة الارتحال في المكان الآخر، غير أنّ سؤال الـ«أين» ينفي هذه البلاد، أي ينفي أن يكون للذات مستقرٌّ بالمكان الآخر، وكأنّي بشعراء العراق وهم يحسّون باستدامة التيه واستمرارية الشتات كتيمة تلازمهم؛ فسركون بولص يُعبِّر عن تيهه المستدام من ديوانه الأول «**الوصول إلى مدينة أين**» بما ينفي فكرة الوصول نفسها وينفي الاستقرار ويؤكِّد فكرة التيه والشتات.

ثمة إحساس بالتلاشي يصاحب إحساس الذات في تيهها وشتاتها: «**حينما نستريح/ يأكل العشبُ أقدامَنا**» فحتى في حالة الراحة والهدنة من مواصلة الارتحال والمسير يداهم الذوات إحساس بالتآكل وهو ما ينفي فكرة الراحة، وهو ما ينعكس على صورة

٨٤- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثاني:** ديوان **من يعرف الوردة** (١٩٨١)، مصدر سابق، ص٩٣.

الذوات في القصائد التي يتبدى اهتزازها انعكاسًا لاهتزاز الذوات نفسيًّا، وحتى ما ينتظره الذوات (الجواد) رمز الفروسية ووسيلة الذوات في طي الأماكن يبدو جريحًا وهو ما يعكس إحساسًا يائسًا يداخل الذوات في ارتحالها القادم وجدوى استمراريتها في هذا التيه الذي تورطت الذوات فيه.

إنّ الشعور بالتيه الذي يجعل الذات تحس بأنّها كالهلالي في تغريبته يتفاقم بشعور آخر مصاحب له بالعمى وفقدان الرؤية والبصيرة، كما في قصيدة بعنوان «نهايات»:

أعمى،
يطوّف بين قرى الله الإحدى والعشرين
وحيدًا
مُكتنزًا بعماه
يَضربُ في التيه، وتَسْبقُهُ في التيه عصاه.
أحيانًا يتوهّمُ أنَ الأرضَ صديقتهُ
أَنىَّ حَلّت قدماه
فهو الناهلُ والمنهل
وهو المتسائل عمّا لا يُسْأَلْ[85].

في تماهي الذات مع تيمة «الهلالي» والتبدي بحالة «التغريبة» التي يبدو معها المكان الكبير والمتمادي في الفساحة، «الوطن العربي»، والبلدان العربية كقرى؛ حيث استحال المكان الشاسع والفضاء المترامي في عيني الذات وانعكس على وعيها دقيقًا، متضائلاً، فبدت البلدان كقرى، فيتبدى أنّ استيعاب الذات المتماهية مع الهلالي في ارتحالها عبر البلدان بحثًا عن مستقرّ أبدًا لا تجده- للمكان يأتي بمنطق «التكثيف»؛ حيث «يمتدّ التيه مكانيًّا ليغشى البلاد العربية كلها. فلا تعود ثمة جدوى من الترحال عبر الوطن العربي في رحلة البحث عن الوطن، ولا فائدة من «التغريبة» عبر البلاد»[86]، فرغم مألوفية الأرض التي تطويها الذات المغتربة كالهلالي إلا أنّ الذات ما تلبث أن تكتشف توهمها وخطأ إحساسها بأنّ صداقة ما قد تجمعها بهذه الأرض، وكأنّ سؤال الذات المغتربة في شتاتها ورحيلها اللاهث عن وطن أو ماوى لها هو سؤال عما لا يُسأَل، ومطلب عبثي لا جدوى له.

٨٥- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثالث: ديوان جنة المنسيات (١٩٩٣)**، مصدر سابق، ص٣٧٩.

٨٦- سيد عبد الله، «استراتيجية الغياب في شعر سعدي يوسف: مدخل تناصي»، مرجع سابق، ص٩٤.

وقد يتجاوز عند سعدي يوسف تلبُّس الذات في شعورها بالتيه عبر المكان إحساس التماهي مع «الهلالي» اغترابَها في المكان الآخر العربي ليلاحقها في شعورها بالاغتراب في المكان الآخر الأوربي والغربي، فيقول سعدي يوسف في قصيدة بعنوان «خذ وردة الثلج خذ القيروانية» مُثبَتة في (موسكو، ١٨/ ١١/ ١٩٨٥):

وطنٌ بين حمدانَ والقيروانِ اكتفى بالقصيدةِ والخمرِ
قالوا: دمشق. وقلنا: الفراتان.
قال: اهبطوا أرضَ مصرَ... إلى آخر السُبحةِ الذهبية.
كان الهلاليُّ سكرانَ في البارِ.
لا مَرْبطٌ للجيادِ
ولا رُبُطٌ للجنودِ
وقال: اهبطوا أرضَ مصرَ.
المراثي انتهت والأناشيد لم تبتدئْ.
مرة في الحدودِ الهلامِ أردْنا فلسطينَ بالبندقية
والآنَ:
شيءٌ من الرملِ لي
وشيءٌ من الأمر لك
هل يدور الفَلَكْ؟[87]**.**

إنّ ملاحقة تيمة «الهلالي» كوسم للذات في المكان الآخر، غير العربي، كما في هذه القصيدة المثُبَتة في موسكو يؤكد أنّ سمة «الهلالي» أمست قناعًا للذات أو قدرًا يعلق بها حتى في منافيها ومرتحلاتها خارج الوطن العربي في الغرب وأوربا، كما يبدو هذا الهلالي في سمت عصري بسكره في البار وإن كانت الخمريات غرضًا قديمًا راسخًا في التراث الشعري العربي. وكأنّ السُكر هو فعلٌ انسحابي تمارسه الذات انسلاخًا من واقعها الذي تستمر اغتراباتها وترحالها فيه كالهلالي.

وإذا كان «الهلالي» في تغريبته المتواصلة يبحث عن وطن له، يكون بديلاً أو عوضًا عن وطن المنشأ، المكان الأول الذي طلع منه، فيتبدى- في هذه القصيدة تحديدًا- أنّ الوطنَ الحلم والمنشود قد يكون فلسطين التي تنشد الذات استعادتها بالبندقية أي تحريرها بعمل عسكري.

٨٧- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثاني: ديوان خذ وردة الثلج خذ القيروانية** (١٩٨٧)، مصدر سابق، ص٣٥٨- ٣٥٩.

ومع ما يتسم به فعل «الهلالي» من طي المكان والحركة المستدامة فيه والارتحال عبره فإنّ ثمة شعورًا ما بتجمد المكان بل سكونية العالم وثبوتيته يتبدى في السؤال المرتاب: (**هل يدور الفَلَكْ؟**) بما يعكس إحساس الذات بلاجدوى الرحيل كالهلالي.

ويصاحب الذات في مكانها الآخر الإحساس نفسه بالتيه والشتات في ارتحالها بين الأماكن، فيقول سعدي في قصيدة بعنوان «برج» كتبها في (بلغراد، ٢/ ١٠/ ١٩٨٨):

في الصباح نجرُّ صناديقَنا في المرافئِ
أو عبرَ أحزمةِ النقلِ تحتَ المطاراتِ...
-من أين جئتَ؟
• !
-إلى أين تذهبُ؟
• !
-كيف حملتَ صناديقَكَ المثقلاتِ؟
• !
-أتعرفُ أنّ المحطةَ غُيِّرتْ
والقطار مضى منذ عشرينَ عامًا[٨٨]**.**

وإذا كان التصحُّر هو الفضاء الذي يبرز الذات في شتاتها وتيهها المستدام في المكان الآخر العربي فإنّ المطارات والمرافئ والمحطات تبدو الخلفية التي تُبرز شتات الذات في المكان الآخر الغربي الأوربي، في حين أنَّ الذات تبدو فاقدة الإحساس بالمكان ووجهتها عبره رُبما لاستمرارية تشتتها فيه.

وإذا كانت الذات في اغترابها وشتاتها بمكانها الآخر العربي تنتظر جوادًا جريحًا، فإنّ القطار بما يحمله من رمزية الفرصة والانتقال بالذات إلى غايتها عبر المكان والزمان يبدو أنّه غادرها منذ زمن بعيد (عشرين عامًا) بما يعكس إحساس الذات بعدم جدوى هذا الرحيل المتواصل.

وما بين السؤال عن «[أينـ]ـية» المجيء والذهاب وكيفية حمل الذات أحمال السفر الثقيلة، والإجابة بعلامة التعجب (!) يدور الحوار بين شطري الذات المنقسمة على نفسها في وعيها الشقي التعيس، فالذات التي تجتاحها الأسئلة تفقد الإجابة عليها إذا لا إجابة إلا التعجب والذهول.

٨٨- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثالث:** ديوان **محاولات** (١٩٩٠)، مصدر سابق، ص ص١٥٢ - ١٥٢.

وفي فقدان الذات المعرفة بمسيرها، أينية المجيء وأينية الذهاب والمسير، يبدو تأثر النص في لاوعيه بنص غائب لإيليا أبو ماضي، في طلاسمه، التي تعكس إحساس الذات بطلسمية الوجود وانبهام العالم:

جئت، لا أعلم من أين، ولكنّي أتيت

ولقد أبصرت قدّامي طريقا فمشيت

وسأبقى ماشيا إن شئت هذا أم أبيت

كيف جئت؟ كيف أبصرت طريقي؟

لست أدري!

وفي التواشج التناصي بين نص سعدي يوسف ونص إيليا أبو ماضي تؤول معاني جبرية الوجود التي تنسحق أمامها إرادة الذات الإنسانية من نص إيليا أبو ماضي إلى نص سعدي يوسف، ما يؤكِّد على أنّ إحساس الذات بالشتات، لدى سعدي يوسف، يتغلّف بإحساس آخر بالقيد والجبرية، وفقدان المعرفة بالمصير الوجودي.

وإذا كان التناص ما بين قصيدة سعدي يوسف التي كتبها في (بلغراد، ٢/ ١٠/ ١٩٨٨) مع قصيدة «الطلاسم» لأيليا أبو ماضي لا يبدو صريحًا بشكل سافر، فإنّ سعدي يوسف يعود في نص آخر بعد ما يناهز العشرين عامًا ليؤكِّد إلحاح الفكرة نفسها على وعيه في نص يدوِّنه في (Costa Di Morsiano 03 October 2008):

وأنت... إلى أين تسير؟ منذ إيليا أبو ماضي، والناسُ تردِّدُ مع الشاعر: لستُ أدري. لكنّ الزمانَ اختلفَ. الأطفال أنفسهم، في أوربا، مع التعليم المتطور، يدرون بما حولهم، وبما ينفع أو يَضرُّ، إذًا على الشاعر، أن يتعلّم من الأطفال. عليه أن يكون داريًا بما حوله، وبما في دواخله أيضًا، وإلا كان هُزأةً ومَسخرةً[٨٩].

أما عن استراتيجية التناص- هنا- في علاقة هذا النص لسعدي يوسف بالنص الغائب لإيليا أبو ماضي فتتبدى في اعتماده أسلوب البارودي Parody (المحاكاة الساخرة) وكأنّ الشاعر الذي بدا قانطًا من تكراره التأكيد بعدم درايته بمصيره يمارس السخرية إزاء مأساته في إحساس متفاقم بالعجز الوجودي عن تقرير مصيره أو إداركه.

٨٩- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء السادس: ديوان الديوان الإيطالي**، مصدر سابق، ص ص٣٣- ٣٤.

٢-٢- انكفاء الذات على نفسها

نتيجة اغتراب الذات في المكان، استشعارها ضيق الداخل كالبيت أو لنقل المنزل أو الغرفة عليها مع وحشة الخارج وضيقه مهما بلغ اتساعه المكاني، وتيهها المستدام وارتحالها القَلق في المكان، فالذات- لدى سعدي يوسف- تمارس نوعًا من الانسحاب من المكان لتَختار الانزواء والانكفاء على نفسها، لتؤثر حياة «العزلة»، فيقول سعدي يوسف في قصيدة بعنوان «شِعابٌ جبليةٌ Mountain paths»:

اخترتُ العزلةَ التامةَ.

سعيدٌ بأنني لم أعُدْ متلهفًا على البريد الإلكترونيّ.

سعيدٌ بأنني لا أفتحُ جهازَ التلفيزيون.

سعيدٌ بأنني لا أسمع الأخبارَ، ولا أسألُ عنها.

سعيدٌ بأنّ رنين الهاتف همَدَ تمامًا.

سعيدٌ بأنني لم أعُدْ أتذَكّرُ أحدًا من المدينة التي غادرتُها قبل أسبوعينِ[٩٠]**.**

تؤثر الذات «العزلة التامة»، أي أنّها تختار الانقطاع عن العالم، لا سيما في وسائله التقنية وتمظهراته المرقمنة، فلم تعد الذات تتلهف على «البريد الإلكترونيّ»، وسيلة اتصال الذات تقنيّا ورقميًّا، بالآخر والعالم.

كما تستحسن الذات انقطاعها عن جهاز التليفزيون وعن الاتصال الإعلامي بالعالم وأخباره، وإنّنا إذ نجد أنّ «الدراسات الثقافية أصبحت تُعنى بـ«اجتماعية استخدام التلفاز» (Lembo, 2000, 29)، فإنّ «مادية» جهاز التلفاز تُصبح ذات أهمية كبرى»[٩١]. ولكن هل تنبع رغبة الذات في الانقطاع عن التلفاز من مجرد الرغبة في العزلة فحسب أم أنّ ذلك نابع من لاوعي شيوعي قارٌ فيه مقت التلفاز باعتباره وسيلة دمج رأسمالية للسيطرة على المجتمع؟ فنجد أنّ بول لازرسفيلد Paul Lazarsfeld قد توصّل في دراسات له إلى أنّ «مشاهدة التلفاز في الولايات المتحدة الأمريكية على الأقل دمجت المشاهدين في المجتمع الرأسمالي عبر تعزيز معاييره»[٩٢]، فلنا أن نقول بأنّ سعدي يوسف يرفض التلفاز بفعل وعي شيوعي متوجس من وسائل اتصال ساهمت تاريخيًّا

٩٠- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء السادس:** ديوان **الديوان الإيطالي**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٥٥.

٩١- سايمون دورنغ، **الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية**، ترجمة: د. ممدوح يوسف عمران، (الكويت، سلسلة **عالم المعرفة**، العدد ٤٢٥، يونيو ٢٠١٥)، ص١٨٠.

٩٢- سايمون دورنغ، **الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية**، ترجمة: د. ممدوح يوسف عمران، مرجع سابق، ص ص١٨٦- ١٨٧.

من تمكين الرأسمالية. أم يكون مقت الذات للتلفيزيون ووسائل الاتصال والتكنولوجيا كالبريد الأليكتروني والهاتف هو بفعل وعي وجودي يرتاب من التكنولوجيا؟ فإذا «كان ماركس قد نظر إلى التكنولوجيا على أنّها يُمكن أن تكون قوة تحرير للإنسان، وعاملاً من عوامل التوافق بين الإنسان والطبيعة، فإنّ الوجوديين قد وجهوا انتباههم إلى الآثار المدمرة للتكنولوجيا على إنسانية الإنسان وحريته، فمتى سيطرت التكنولوجيا على الإنسان، تحوّل إلى مجرد شيء مُستأصَل الإنسانية، خلو من كل حرية. لهذا كانت التكنولوجيا عند أغلبهم عاملاً من عوامل اغتراب الإنسان وسقوطه»[٩٣] فسعدي في نأيه عن التلفيزيون ووسائل التكنولوجيا يبدو وجوديًّا أكثر منه ماركسيًّا.

إنّنا لنجد ناقدًا من المشتغلين بالنقد الثقافي، هو جون فيسك، يحاول أن يُبصِّرنا بخطورة الذي قد يلعبه التليفزيون في استلاب المشاهدين؛ حيث «أكَّد جون فيسك على أن التكنيكات والشفرات التليفزيونية التي يستخدمها التليفزيون تؤثر على مداركنا وأحاسيسنا. ولكنّه رفض اعتبار أنَّ المشاهدين ليسوا إلا متلقين سلبيّين للمعاني الأيديوجية المبثوثة في البرامج. وفي المقابل فقد دفع بأنّ البرامج التليفزيونية بوصفها نصًا ما هي إلا موضع لصراع المعاني التي تُعيد إنتاج الصراع بين منتجي (صَنّاع) المجتمع الثقافي ومستهلكيه، فضلاً عن أنّه حرص على أن يُسمّي المشاهد بالقارئ الإيجابي بدلاً من سلبية المشاهد، وبذا، يصبح البرنامج- ساعة مشاهدته- نصًا لحظة قراءته»[٩٤]. فكأنّ الذات الشاعرة تتمرد على استلاب التليفزيون لها بمقاطعته والنأي عنه ولو لفترة.

إنّ مسعى الذات إلى الانقطاع عن التلفاز ووسائل الاتصال الرقمي يبدو كمحاولة تهدف إلى الانقطاع عن الآخر، كل آخر، تهرب من عالم تغترب فيه بالانقطاع عنه والاختلاء بنفسها، فنجد أنّ «ثيودور أدورنو Theodor Adorno أشهر ممثل لمدرسة «النظرية النقدية»، وقد بينَّ، مثل لازرسفيلد وفي نحو الوقت نفسه، أنّ التلفاز قلّص قدرات مشاهديه على التأمل في المجتمع والثقافة ونقدهما. وفقًا لأدورنو، قام التلفاز بذلك عبر تقديمه أشكال «إلهاء» قوية حولت «الثقافة الجماهيرية الحديثة إلى وسيلة سيطرة نفسية لا يُحلم بها»(Adorno, 1991, 138)»[٩٥]. فكأنّ الذات تريد أن تتخلص من سيطرة «الميديا» عليها بانقطاعها عن التلفاز، ووفقًا لأدورنو «يذيب التلفاز شخصية

٩٣- محمود رجب، **الاغتراب: سيرة مصطلح**، (القاهرة، مركز دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨)، ص١٨.

94- John Fiske, Televison Culture, (London: Metnuem, 1987). p.14, 16, 18.

٩٥- سايمون دورنغ، **الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية**، ترجمة: د. ممدوح يوسف عمران، مرجع سابق، ص١٨٧.

deindividuate الناس ويُقدِّم عالم صورة مُمعير standardized جدًا؛ ويعزز السيطرة الزائفة للحياة الخاصة على المجال العام؛ كما يخلق أوهامًا واقتناعات زائفة بغية السماح للرأسمالية بالمحافظة على نفسها. إنّ للتلفاز قوة إغراء عظيمة لدرجة يصبح معها الفرق بين «عالم الحلم» والواقع مشوشًا»[٩٦]، وكذلك تنقطع الذات عن الآخر بانقطاعها عن «الهاتف».

وكما هو متبدٍّ من اهتياب الذات من التليفزيون ووسائل التكنولوجيا عمومًا أنّ ذلك ينبع من وعي نقدي [وعي نقدي نسبة إلى أصحاب مدرسة النظرية النقدية من فلاسفة مدرسة فرانكفورت] الذين «يُوصفون باعتبارهم تكنوفوبين technophobic، أي مصابين بعقدة التكنولوجيا»[٩٧]؛ فنجد أنّ أدورنو Adorno وهوركهايمر Horkheimer في كتابهما **جدل التنوير** «يناقشان أنّ الأداتية في حد ذاتها شكلٌ من أشكال الهيمنة والسيطرة على الأشياء التي تنتهك نزاهتها وكيانها وتدمرها، فالتكنولوجيا في نظرهم ليست «محايدة» ولا بد لاستخدامها من موقف قيمي valuative يعدنا بمستقبل تكنولوجي مختلف يقوم على تجسيد روح مختلفة تجعل التكنولوجيا اجتماعية بطريقة تشبه (القانون، التربية، الطب)، فقد رأى أدورنو أنّ العقلانية في الحضارة المعاصرة اتخذت شكلاً أكثر معقولية ومنطقية، فبدت علاقات العمل التي يشوبها القمع والسيطرة مقبولة، وبدلاً من أن تعمل الحضارة على إعادة توزيع الإنتاج بحسب الحاجات الفردية أصبحت تضفي طابعًا عقليًّا على القمع والسيطرة مدعية أنّها تحقق بذلك المجموع، وأصبح الفرد خاضعًا للعقلانية التقنية والفلسفة الأداتية التي تُسيطر على الطبيعة والإنسان وفقًا لقبلية تكنولوجية وعلمية استبدادية»[٩٨].

وكأنّ شاعرنا بانقطاعه عن التليفزيون وسواه من وسائل الاتصال التقني والتكنولوجيا يتَحصّن بوعي ماركوزي [نسبةً إلى هربرت ماركوز] الذي يقول في طرحه الخاص بـ«الإنسان ذو البعد الواحد» أو «الإنسان ذو النظرة الواحدة» بأنّ التكنولوجيا تعمل على تكييف الإنسان لقبول الاستبداد والظلم الاجتماعي؛ حيث «إنّ الفرضية الأساسية في «الإنسان ذو النظرة الواحدة» هي أنّ تكنولوجيا المجتمعات الصناعية الراقية قد جعلت

٩٦- سايمون دورنغ، **الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية**، ترجمة: د. ممدوح يوسف عمران، مرجع سابق، ص١٨٧.

٩٧- حنان مصطفى، **فلسفة الفن عند هربرت ماركوزه**، (الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة **الفلسفة**، العدد ١٤، ٢٠١٥)، ص٣١. نقلاً عن:

Andrew Feenbweg. "Marcuse or Haberma": Two critiques of technology" (Dan Diego: –.stste university. Inquiry. 39, 1996) pp. 45–70

٩٨- حنان مصطفى، **فلسفة الفن عند هربرت ماركوزه**، مرجع سابق، ص ص٣١- ٣٢.

في وسع هذه المجتمعات أن تزيل التناقضات الموجودة فيها وذلك من خلال امتصاص جميع أولئك الذين كانوا، في ظل الأنظمة الاجتماعية السابقة، يشكّلون أصواتًا أو قوى انشقاقية. والتكنولوجيا تفعل ذلك جزئيًّا من خلال الكفاية والوفرة المادية. وهكذا يتحوّل التحرر من الحاجة المادية التي اعتبرها ماركس وماركوز نفسه شرطًا مسبقًا للحريات الأخرى إلى مدخل لتوليد العبودية. فمن خلال تلبية احتياجات الناس تزول أسباب انشقاقهم واحتجاجهم، ويصبحون الأدوات السلبية للنظام السائد»[٩٩]. فكأنّ وسائل التكنولوجيا، بحسب المفهوم الماركوزي، هي أجهزة أيديولوجية للدولة لتثبيت الأوضاع السائدة وإجهاض أية حركات ثورية محتملة في تَشَكُّلها الجنيني.

كما يعمل التدويم الإيقاعي باستهلال خمسة أسطر شعرية بكلمة (سعيد) للتأكيد على إحساس الذات بالسعادة في عزلتها الاختيارية، حتى تعود الذات إلى طرح أسئلة مصيرية بالنسبة لها:

هل بإمكانِ المرءِ أن يُعيدَ تشكيلَ ذاكرتِهِ؟
أن يستبعدَ قديمًا، ويستعيدَ جديدًا؟
أعتقدُ أنّ الأمرَ ممكنٌ.
أليس الإنسانُ أذكى من الآلةِ؟
الكومبيوتر يفعل ذلك. لِمَ لا يفعلُ الإنسانُ الأمرَ ذاتَه؟[١٠٠].

كأنّ الذات بعزلتها وانقطاعها لا سيما عن وسائل الاتصال التقنية بالآخر وبالعالم تريد إعادة «هيكلة» نفسها، أو إعادة صياغة تاريخها، وكأنّ الذات تدخل في تحدٍّ مع «الآلة»، الكومبيوتر، إثباتًا لجدارتها وتحديثًا لنفسها.

وقد يبلغ اغتراب الذات في المكان وضيقها فيه حدًا يدفع الذات إلى الانسحاب منه لائذة بنفسها كما في قصيدة «قلعة ألْسينور (قلعة هامْلت)»:

القلعةُ تسكنُ في القلعةِ
كالدِّمِ في الدَّمِ،
أنتَ، اللحظةَ، لن تتقرّى ألواحًا أو حَجَرًا
لن تدخل من بابِ التاريخِ

٩٩- ألسدير ماكنتير، **ماركوز**، ترجمة: عدنان كيّالي، (لبنان، بيروت، المنظمة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، كانون ثاني- يناير ١٩٧١)، ص١٠٤.

١٠٠- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء السادس:** ديوان **الديوان الإيطالي**، مصدر سابق، ص٥٦.

ولن تأنسَ باللوحاتِ المعروضة في البهوِ
ولن تسمعَ وشوشةَ البحرِ
الآنَ ستدخلُ في نفسكَ
كالحَلَزونِ اللآئذِ بالقوقعةِ...
....
....
....
الآنَ، ستهجِسُ وقْعُ خُطىً في ليلٍ ناءٍ
وستُنصتُ للأنفاسِ المكتومة
تُنصِتُ للدّرَجِ الصاعِدِ نحو الأسئلةِ...
انتبِهِ الآن![١٠١].

يبدو أنّ الذات تنفصل عن المكان بتاريخانيته الهاملتية، حيث قد جعل شكسبير قلعة «ألسينور» فضاءً مكانيًّا لمسرحيته «هاملت»، فبالرغم مما يُفترض أن تكون عليه الذات من شعور بانبهار ما أو استغراق ما التفات ما لهذا المكان الذي استلهمه شكسبير، غير أنّ استخدام الصوت المتكلّم ضمير المتكلِّم- هنا- ليبرز محاولة الذات تخليص ظلها أو شطرها الآخر من احتمالية التماهي مع «هاملت» في عذاباته ومأساته، لذا فالذات تنسحب من المكان بأغواره الزمنية وتمدداته التاريخية: **(لن تدخل من بابِ التاريخِ)** بمثل انسحابها من علاماته الجمالية والثقافية.

أما الفراغ الممثل له بثلاثة أسطر منقوطة فيُعَبرِّ هذه المرة عن البرهة الزمنية الخاطفة التي تتحول فيها الذات من الخارج إلى الداخل لتنصت لأنفاسها المكتومة، أي تنصت لداخلها، تسمع صوتها الجواني صعودًا نحو «الأسئلة»، وكأنّ الذات تنسلخ عن عالمها البراني بمكانيته وتاريخانيته لتعمل التساؤل في داخلها.

ومع انكفاء الذات على نفسها وانزوائها الاغترابي بعيدًا عن العالم، يشوب علاقة الذات بجسدها حالة من الاضطراب واللاتوافق، فيقول سعدي يوسف:

إبَرٌ جليدٌ تحت أطرافي
كأنَّ يدي معلّقةٌ في الهواءِ،

١٠١- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الرابع: ديوان حياة صريحة** (٢٠٠٢)، مصدر سابق، ص ص٣٩٢-٣٩٣.

يدي تراوغني...
-يمرُّ سربٌ من نوارسَ -
أيها المتعلِّقُ البحريُّ:
لو كانت سماؤك غيرَ هذي
لاغتذت من شمسها عيناي
وانتفضت مع النُّعمى يدايَ...
كأنني أنا[١٠٢].

في علاقة الذات بجسدها يبدو تسلل الشعور بالبرد المتناهي والجليد إلى الذات في إحساسها بالجسد، ثمة توتر ما في علاقة الذات بجسدها، وهو ما يُشعِر الذات بجمود أطرافها وفقدانها السيطرة عليها لا سيما اليد.

وإذا كانت اليد هي «عضو الأعضاء ومركز لتنفيذ كلِّ المقاصد والنوايا. فهي الفاصل الدينامي بيننا وبين عالم يأتينا عبر الحواس في المقام الأول، فبها نقيس المسافات وبها نحتمي من الأخطار وإليها نستند وبواسطتها نتقي كل الشرور؛ وباليد نتقزز ونصد ونغري ونتهكم وننذر ونحذر ونأمر وننهي؛ وهي مثوى ومنطلق كل الأحاسيس»[١٠٣] فإنّها تكون هي رمز القدرة على تفعيل الأفكار؛ «لذلك قد تكون اليد هي أساس انفصال الإنسان عن الطبيعة وسبيله نحو التأنسن، وقد تكون هي شرطه الأول والأخير، فمن يملك يدين يملك القدرة على تحويل الأفكار إلى حقائق تستوعبها أفعال من كل الطبائع»[١٠٤] فتمسي اليد جسرًا بين الفكر والجسد من ناحية والذات والعالم المادي الملموس من ناحية أخرى حيث «إنّ اليد واسطة مثلى، إنّها توازي بين أفعال الإنسان وبين قدراته العقلية في تنظيم تجربته الذهنية وتحديد المحتمل السلوكي وممكنات التبادل الاجتماعي في الوقت ذاته. إنّها الفكر في وجهه العملي»[١٠٥] كما أنّ اليد هي آلة الشاعر في كتابة شعره وخط ما يجود عليه إلهامه كتابةً.

وكأنّ الذات التي تشعر بتمنع جسدها أو بالأحرى يدها التي تتمرد عليها ولا تتوافق مع جسدها تعاني مما يُعرَف بـ«متلازمة اليد الغريبة» «Alien Hand Syndrome» تلك

١٠٢- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الرابع**: ديوان **قصائد العاصمة القديمة** (٢٠٠١)، مصدر سابق، ص٢٧١.

١٠٣- سعيد بنكراد، «تعلَّم كيف يمشي فأطلق يديه»، مجلة **الدوحة**، (العدد ١٠٧، سبتمبر ٢٠١٦)، ص٧٢.

١٠٤- سعيد بنكراد، «تعلَّم كيف يمشي فأطلق يديه»، مرجع سابق، ص٧٣.

١٠٥- سعيد بنكراد، «تعلَّم كيف يمشي فأطلق يديه»، مرجع سابق، ص٧٣.

المتلازمة المرضية التي «يعاني فيها المريض من فقدان السيطرة على أطرفه وكأنّ لأطرافه عقلاً خاصًا بها، يتحكّم بالأعضاء دونما رغبة أو إرادة الشخص المريض، وذلك نتيجة أنّ الجسم اللوزي الذي يربط الفصّ الأيسر من المخّ بالفص الأيمن قد أصيب بتلف ما (جلطة- نزيف) فيتصرف كل شطر من المخّ بمعزل عن الشطر الآخر»[١٠٦]؛ فتبدو الذات فاقدةً السيطرة على جسمها أو كأنّ أجزءًا من الجسم تكون عصية على الخضوع التام مغتربة عن الجسد وصاحبه.

وقد تنتمي هذه الحالة التي تحسّ فيها الذات بممانعة جسمها (أو أجزاء منه) لها وتَأبّيه على إرادتها، بحسب علم النفس إلى حالة مما شَخّصه علم النفس بـ«فقدان الشخصية/ أو فقد الأنية [الأنية- في ظني- نسبةً إلى «الأنا»]/ أو اختلال الأنية De-personnalisation «وهو إحساس بانعدام حقيقة الذات أو الشخصية سواء من حيث الوحدة الجسمية أو النفسية، أي قد يضطرب تصوُّر الإنسان عن نفسه في بعض ملامحه أو في كلِّ مقوماته» وهذه الحالة (كما يراها علم النفس) عَرَضٌ لصراع الأنا والأنا الأعلى وينشأ بسبب إنكار جزء من الأنا لوجود الجزء الآخر وقد يشفى سريعًا أو يستمر طويلاً خصوصًا إذا ترافق مع الاكتئاب»[١٠٧] ولنا أن نَعدَّ تلك الحالة التي تعاين الذات فيها نفسها لا سيما جسدها في حالة وهن وضعف ومرض بأنّها نوعٌ مما يصنِّفه علم النفس بـ«النرجسية السالبة» التي هي «نوعٌ من النرجسية التي يقلل فيها الفرد من شأن نفسه ومكانته وشخصيته ويبالغ في وصف تعاسته ومعاناته وضعفه والصعوبات التي يلاقيها في حياته وحالته الجسمانية والكيانية والمعاشية المتهالكة التي يدّعي بأنّه يعانيها أو يعيشها بينما لا ينطبق ذلك في الواقع على حقيقة أمره أو الوضع الذي يعيشه فعليًّا»[١٠٨]؛ فالنرجسية السالبة هي تحديق الذات في مرايا نفسها تصوُّرًا لوهنها وتأملاً لضعفها مما فيه أمشاج من تلذذ رومانسي بالألم والمعاناة.

وتعمل الصياغة الشعرية، لدى سعدي يوسف، على تجسيد اغتراب الذات وعزلتها الوجودية في مكانها الآخر بالتناص مع الأساطير والمثيولوجيات الكبرى كما في قصيدة «الرسالة الضائعة» المدوَّنة في (باريس، ٢٦/ ١٠/ ١٩٩١):

106– Dr. Raj Persaud, From the Adge of the Couch, puplished 2003 by Bantan press, England, p.364.

١٠٧– باقر ياسين، **قال المتنبي ثم قال الطب النفسي: مقارنات بالشواهد والنصوص**، (دمشق، [نشر خاص للمؤلِّف]، الطبعة الأولى ٢٠١٥)، ص١١٧، والتنصيص الداخلي نقلاً عن: **معجم علم النفس التربوي**، (تونس، المعهد القومي لعلوم التربية)، ص١٢.

١٠٨– باقر ياسين، المرجع السابق، ص٤٥.

ستجيء الحمامةْ
وسألمحُ دورتَها من هُنا
سوف تَبْدو الخوافي من البُعْدِ
بيضًا
رَماديةً
تتواثَبُ في خَفَقاتِ الجناحَينِ
إذْ يهبطانِ
هُنا
وأنا
من مكاني الذي لا يُرى
سأُقيمُ الصَّلاةَ
السَّلامُ على مَعْشرِ الطَّيْرِ أنىَّ تَهادى جَناحْ...[١٠٩].

تبدو الذات في عزلتها الوجودية في مكانها الآخر في انتظارها مجيء الحمامة كنوح الذي جاءته الحمامة بالبشرى، وكأنّ الذات تستشعر العالم الخارجي المنقطعة عنه في مكانها الآخر كمهلكة يعمّها الفناء، لذا تخشى الذات ارتياد العالم الخارجي في مكانها الآخر لائذةً بالعزلة، فالذات في مكان لا يُرى في غياب وانعزال تام عن العالم، غيرَ مرئية من الآخر ربمُا لأنّ ذلك الآخر قد أسقطها من حسابه وأقصاها من اعتباره.

ولا تقتصر استراتيجية التناص على آلية الاستدعاء بالدور كما في تناص الصوت الشعري مع نوح في انتظاره الحمامة، وإنّما ثمة إحالة تناصية أخرى إلى سليمان النبي وأبيه داود في علاقة الذات بالطير، فأحيانًا ما تقوم الصياغة الشعرية، لدى سعدي يوسف، بعمل تناص توليفي تتعدد من خلاله أقنعة الشخوص التي تتناص الذات معها، فتتعدد الأقنعة التي تتلبسها الذات في لعبتها التناصية في هذه القصيدة:

ربما كنت أَهذي
ولكنْ
ستأتي الحمامة
فأنا الأعرف، الآن، بالأرض والريح
حتى وإن كنت أعمى، هنا

١٠٩- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثالث: ديوان جنة المنسيات (١٩٩٣)**، مصدر سابق، ص٢٧٥.

غافلاً

نافلاً

لا يراني أحد ...

منذ سبع سنين ولا شيء يدخل في مكمني

لا أحد..[١١٠].

في هذا من القصيدة ثمة تناص جديد وقناع آخر لشخصية جديدة تتماهى الذات معها هي شخصية العراف الأعمى، تريسياس في **أوديب** سوفوكليس الذي عوضته الآلهة عن فقده بصره بنور البصيرة، هذا العراف الذي يملك معرفةً ويقينًا ليس لدى غيره وهو المتحدث بما يوحي به أبولو إله الشعر، تقوم الصياغة الشعرية بعمل تناص مع القصة الأسطورية للسبع سنوات العجاف التي مرت بالمصريين أيام يوسف الصدِّيق.

فيتبدى أنّ سعدي يوسف- أحيانًا- في تناصه واستراتيجية الغياب لديه يعمل على خلق ذات توليفية من جماع عدة شخصيات تتلبس الذات التي يقدمها في فضاء نصه أقنعة هذه الشخصيات، فـ«لعل من أهم السمات التي تميز تكنيك التناص كممارسة دالة ضمن استراتيجية الغياب، ألا تكون عملية التناص في القصيدة خاضعة كلية للاوعي الشاعر. فوعي الشاعر بممارسته التناصية شرط لتحقيق مبدأي القصد والتخطيط اللذين يتضمنهما مفهوم «الاستراتيجية». وهو ما يمكن تلمسه من الكيفية التي تشتبك بها القصيدة مع النصوص «الغائبة» أو «المغيَّبة» عنها، من خلال نسق العلاقات المتشابكة، والمضللة في الغالب، التي ينسج النص عن طريقها، ومن خيوط نصوص بعينها، نسيجه الخاص»[١١١]. فكما يبدو من الممارسة التناصية فيما تؤسسه استراتيجية الغياب، لدي سعدي يوسف، أنّ ثمة «بولفونية» تنشئها القصيدة في ممارستها التناصية بصياغتها «ذات شاعرة» مُؤلَّفة من تداخل عدة أصوات لشخصيات متنوعة.

٢-٣- الاغتراب الزمني

إذا كان الزمن معطى نفسيًّا مجردًا، فإنّ تمَثُّل الذات زمنَها إنّما هو تمَثُّل نفسيٌّ خالص. ولئن كان الزمن هو إيقاع، وحركة تُشكِّل دورة الزمن وتُحدث ديموميته، فإنّ الزمن باعتباره حركة للذوات في المكان هو إنشاء ذاتي- يختلف عن الزمن الكرنولوجي- كنتيجة لوعي الذات بعالمها.

١١٠- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثالث: ديوان جنة المنسيات** (١٩٩٣)، مصدر سابق، ص ص٢٧٥- ٢٧٦.

١١١- سيد عبد الله، «استراتيجية الغياب في شعر سعدي يوسف: مدخل تناصي»، مرجع سابق، ص٩٠.

وفي تَمَثُّل الوعي للحظات الزمن وتحولاته بين الماضي والحاضر والمستقبل يَتشكّل إحساس الذات بإيقاعية الزمن وتتابعيته التي تعمل- بحسب **جيل دولوز**- وفقًا لما يسميه مبدأ «الإدغام» وفاعليته، إذ «ليس الإدغام تفكّرًا، فهو يشكّل توليفًا للزمن، بحصر المعنى، لا يصنع تتابعُ اللحظات الزمنَ، إلا أنّه يَهدمه أيضًا، ويؤكّد فقط نقطةَ ولادته المجهَضة دومًا. ولا يتكوَّن الزمنُ إلا في التوليف الأصلي الذي يتناول تكرارَ اللحظات. يدغم هذا التوليفُ اللحظات المتتابعة والمستقلة بعضُها في البعض الآخر. ويكوِّن بذلك الحاضرَ المعيوش، الحاضر الحي. وينتشر الزمنُ في هذا الحاضر. وينتمي الماضي والمستقبل إلى هذا الحاضر: الماضي حين تحفظ اللحظات السابقة في الإدغام، والمستقبل، لأنَّ الانتظار هو استباق في هذا الإدغام عينه»[١١٢]، فالوعي الذاتي هو الذي يُشكِّل الزمن ويَتَمثّله بما يقوم به من عملية «الإدغام».

تلعب الذاكرة دورًا كبيراً في تشكيل الزمن وفي وعي الذوات به، فنجدُ أنّ «زمن الماضي المحض هذا هو عينه زمن «الديمومة والذاكرة» عند برغسون، إذ إنّ برغسون، على ما يذكر دولوز ويفصل، هو أول من انتبه في كتابه «المادة والذاكرة» إلى أنّ الماضي لا يمكن أن نتمثّله في الحاضر إلا بافتراض ماض مطلق لم يحضر أبدًا (الحاضر لا يمكن أن يتمثّل الذي مضى ويتذكره) فبدون الزمن الثاني يصير الزمن الأول متعذرًا»[١١٣]، فالذاكرة تسهم على نحو ما في حفظ الزمن وبلورته وهو ما يضفي بعدًا ذاتيًا على الزمن.

الزمن، إذن، هو تأسيس ذاتي، أكثر من كونه تشكُّلاً موضوعيًّا، هو تأسيس ذاكراتي يعمل على تشكيل الأزمنة في الحاضر، ويكون الزمن موضوعيًا في بعده الأنطولوجي، وذاتيًّا في بعده السيكولوجي، فيكون الزمن «هو إذن دفق في اتجاهين، دفق في الزمن السيكولوجي الراهن، زمن المرور والعبور؛ ودفق أنطولوجي افتراضي أعمق هو دفق الذاكرة والديمومة التي تجعل الماضي يمر، وهذان الدفقان يتعايشان ويحفظان بعضهما، ولكن هذا الحفظ عارض وظرفي، لأنّه ما يفتأ ينحل ويذوب في زمن ثالث هو زمن الحدث أو زمن العود الأبدي لما يختلف»[١١٤].

وبالطبع، مع انتقال الذات للعيش بمهجرها، منفاها، بالمكان الآخر، فإنّ وقع الزمن على وعيها يختلف عن تَمَثُّلها الزمن في مكانها الأول. كذلك فإنّ تَنقُّل سعدي يوسف في مكانه الآخر، بين عدة أماكن إذ صار المنفى منافي متعددة يجعل إحساس الذات

١١٢- جيل دولوز، **الاختلاف والتكرار**، ترجمة: وفاء شعبان، مراجعة: جورج زيناتي، (المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٩)، ص١٦٦.

١١٣- عادل حدجامي، **فلسفة جيل دولوز: عن الوجود والاختلاف**، (المغرب، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٢)، ص١٩٠.

١١٤- عادل حدجامي، **فلسفة جيل دولوز: عن الوجود والاختلاف**، مرجع سابق، ص١٩١.

بالوقت وحركة الزمن إحساسًا مركبًا، ومعقدًا. سواء بثقل وطأة الزمن وتباطؤ حركته، أو بتبدد الوقت هباء في بعض الأحيان.

يتبدى من تجربة سعدي يوسف في المكان الآخر وعي الذات المرهف والدقيق بالزمن وبحركته وإحساسها بالوقت فيه، كذا إحساسها بالوحدات الدقيقة للوقت سواء في وحدته الصغيرة كاليوم وأقسامه على ما لها من رمزية تتجاوز جزئيتها أو على مستوى المواسم من خلال السنة وفصولها أو بامتداد الزمن.

وإذا كان الصباح هو مطلع اليوم ومستهله فإنّ ثمة تمثلاً خاصًا للصباح لدى الذات عند سعدي يوسف الذي يقول في قصيدة بعنوان «في صباح غائم»:

ربمّا في عواصفَ ثلجية يتجلّى الصباحُ البهيُّ...

لقد حَطّت الطيرُ!

عند محطة مترو الجنوب، بموسكو

انتظرتَ التي لم تجيءْ

وانتظرتَ ... انتظرتَ إلى حَــدٍّ أن غَــمَــرَ الثلجُ شَـعرَكَ

واقتاتَ عينيكَ؛

قلتَ: الصباحاتُ غائمةٌ ...

وانكفأتَ[١١٥].

إذا كان الصباح هو وقت الانطلاق والسطوع والدفء فإنّه يبدو عند سعدي يوسف في مكانه الآخر، موسكو، مقترنًا بالثلجية، أي البرودة الشديدة، والعصف، أي الاضطراب، ولكن يمسي وصف صباح كهذا بـ«البهيّ» نوعًا من «السخرية» التي تعكس حالة من الضيق وشعورًا بحنق الذات إزاء الوقت، «الصباح» الذي اتسم بالغيم، أي فقدان الوضوح ما قد يصيب الذات بتشوش في الرؤية لانبهام العالم.

حال الذات في وقت الصباح هو «الفقد»، و«الانتظار»؛ فقد الآخر وانتظاره دون مجيئه. الانتظار حالة تردد وفقد ضمني على نحو ما للوقت في آنيته، قلق وجودي تعيشه الذات بآنها يجعل الآنَ مشحونًا بالتوتر ويجعل الذات مغتربة في هذا «الآن» عن لحظتها تعلقًا وانتظارًا قادمًا لا يجيء، وهو ما يتعالق مع «نص غائب» للشاعر فاروق شوشة فيما يبدو أنّه يعيد إنتاجه:

١١٥– سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الخامس: ديوان حفيد امرئ القيس**، مصدر سابق، ص١١٠.

وما نزال في انتظار شيء غامض،
قد لا يجيء
ما نزال!(١١٦).

وإذا كان الشاعر فاروق شوشة في انتظار ما لا يجيء يتحدث بصوت الذوات التي تُشكِّل الجماعة، «النحن»، أو من وصفهم بـ«رفاق العمر، الذين احتوتهم القاهرة معًا، قادمين من الكفور والنجوع»(١١٧)، كما أنّ زمن الفعليّة عند شوشة هو المضارعة وهو ما يطيل أمد هذا الانتظار ويبقي على هذا الغامض الذي تنتظره الذوات، فإنّ الصوت الشعري لدى سعدي يتحدث عن الذات المفردة «الأنا»، كما أنّ الفعليّة– عند سعدي– في الماضي، مما يعني انقطاع الذات عن الانتظار وانتهاء المحاولة، ما يعكس يأسًا وإحباطًا قد هيمنا على الذات.

وإذا ما قارنا هذا النص المدوَّن بتاريخ ١٨/ ٤/ ٢٠٠٥ الذي تشكو فيه الذات من غيم صباحات موسكو وثلجيتها وعصفها بنصوص أخرى لسعدي يوسف في خمسينيات وستينيات وسبعينيات القرن العشرين تتغنى بموسكو وجنتها اليوتوبية وتتوق لبلوغها لندرك مدى التحول والتبدُّل في الرؤية من افتتان الذات بـ«موسكو»، كمكان آخر بمثابة حلم أو فردوس، إلى الإحساس ببرودته والاغتراب فيه وفقد الذات زمنها انتظارًا ما لا يجيء فيه. ولكن هل يكون ضيق الذات بموسكو وإحساسها الاغترابي الناشئ إزاءها نتيجة تحول موسكو من مركز روحي ومدينة ثقافية عظمى ومعقل للشيوعية الروسية إلى مدينة رأسمالية متوحشة؟ ثمة نسخ في هوية موسكو لا سيما بعد انهيار الاتحاد السوفيتي القديم في ١٩٩٢، إذ «أصبحت موسكو الآن مدينة للأموال والسياسات القذرة، وموطنًا لصرعة روسيا الجديدة، حيثُ ينفق الروس الجدد من دون ذوق أو ثقافة»(١١٨)، وكأنّ الذات قد طالها إحباطٌ ما يُفاقِم اغتراباتها إذ ترى رمزًا يوتوبيًّا ومدينةً حلم كموسكو تتداعى كقيمة ومعقل شيوعي يتهاوى مُنقلبًا إلى الضد.

١١٦– فاروق شوشة، **الأعمال الشعرية، المجلد الأول:** ديوان **في انتظار ما لا يجيء**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨)، ص٣٦٣. وقد دوَّن الشاعر في الهامش تاريخ القصيدة في أكتوبر ١٩٧٧.

١١٧– فاروق شوشة، **الأعمال الشعرية، المجلد الأول:** ديوان **في انتظار ما لا يجيء**، مصدر سابق، ص٣٦٠.

١١٨– جوستين أوكنر، «مدن وثقافة و«اقتصادات انتقالية»: تطوير الصناعات الثقافية في سانت بطرسبورج»، مقال بكتاب: **الصناعات الإبداعية: كيف تنتج الثقافة في عالم التكنولوجيا والعولمة** (الجزء الثاني)، تحرير: جون هارتلي، ترجمة: بدر السيد سليمان الرفاعي، (الكويت، سلسلة **عالم المعرفة**، العدد ٣٣٩، مايو ٢٠٠٧)، ص٤٣.

وبالانتقال إلى وقت الضحى، الذي من المفروض أن يُمثِّل ذروة النور والدفء في اليوم لنجد أن الأمر قد اختلف عندي سعدي الذي يقول عن «ضحاه» في المكان الآخر:

لو مَرَّ سربٌ من يمامٍ على الشرفة؛
في هذا الضحى... هل تراني سأنادي مثل
ما كنت ناديت زمانًا؟ يا زمان الصِّبا،
يا أيها الواهبُ صوتًا للدم النافر، معنىً
للكلامِ الخبيءِ... اللحظةُ التفَّتْ على بعضها
وانتبه البرديُّ واللوتسُ. اليمامُ ما مَرَّ،
وهذا الضحى يشحبُ، والكونُ صغيرٌ صغير[119].

يرتبط وقت «الضحى» في مخيلة الذات بمشهد اليمام الذي يمر على الشرفة التي ترمز بدورها لانفتاح الذات على العالم، كما يرتبط اليمام في وعي الذات وذاكرتها بزمن الصبا، اليمام باعتباره طيرًا يكون رمزًا للروح والحرية وزمن الصبا هو زمن الحيوية والقوة. غير أنّ الضحى يبدو شاحبًا، واهنًا وباهتًا واليمام لم يمر، فكأنّ ما تنتظره الذات في المكان الآخر لا يجيئها، وهو ما يُثقِل إحساس الذات بالزمن وبالوقت، فشعور الذات بالفقد، فقد آخرها وفقد ما تنظره، يزيد إحساس الذات بالاغتراب في الزمن.

ولانقضاء الصباح وحلول المساء- عند سعدي يوسف- كما عند الشعراء- دلالة رمزية على انقضاء الوقت والزمن تبدد العمر، فيقول سعدي في قصيدة بعنوان «إحساس مضطرب»:

الصباحُ انقضى. واستراحت على الشُّرفاتِ الظهيرةُ.
قَلَّتْ على الشارعِ الحافلاتُ. ولم يبقَ إلا المساءُ.
اقتنعتُ بأني سجينٌ، وأنيّ لا أكرهُ السجنَ
(فالمرؤُ يألَفُ) قال لنا المتنبِّئ. في بغتة ألمحُ الشيبَ يَنبتُ في
راحتيَّ. الكلامُ العجيبُ، إذًا، قد تحقَّقَ.
ها أنذا ألمحُ الشيبَ، فعلاً، على راحتيَّ، بلونِ الترابْ[120].

١١٩- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الرابع:** ديوان **قصائد العاصمة القديمة** (٢٠٠١)، مصدر سابق، ص٣٠٠.

١٢٠- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الرابع:** ديوان **حياة صريحة** (٢٠٠٢)، مصدر سابق، ص٤١٠.

كما يبدو من عنوان القصيدة فإنّ وقع الزمن ودورته وحركة الوقت وتبدده دونما أن تنال الذات مناشدها منه قد أصاب الذات بـ«إحساس مضطرب». الاضطراب قلق وجودي، فقدان الذات الثقة بنفسها وبالعالم. يبدو أن ثمة إحساسًا ما يساكنُ الذات بتسرُّب الوقت وتبدده وانقضائه وصولاً إلى المساء. ومع دورة الوقت بالذات ومرور الزمن بها يتمكن منها الشعور بالسجن. السجن تقييد للذات وسلب لحريتها وهو في الأصل تقييد مكاني للذات، فكأنّ إحساس الذات بانقضاء الوقت قد أفضى لإحساس مكاني موازٍ بالسجن.

فيما يتبدى أنّ شعورًا ما رتيبًا قد ألفته الذات بالقيد وفقدان حريتها في الزمن، وكأنّ الاعتيادية في حركة الزمن قد جعل الذات تألف إحساسها بسجنها فيه، وهو ما يعكس شعورًا انهزاميًّا ومسلكًا استسلاميًّا بدأ يتمكن من الذات.

وإذا كان لنا أن نستدعي النص الغائب للمتنبي لنطاول امتدادات الدلالة لنص سعدي يوسف:

كم منزل في الأرض يألفه الفتى... وحنينه أبدا لأول منـــزل

فإنّنا نجد المتنبي يربط الحنين بأول منزل، الذي قد يعني الوطن أو البيت الأول، الذي بمثابة الرحم الوجودي للذات، وكأنّ اغتراب الذات في منازلها بالمكان الآخر وفقدها منزلها بمكانها الأول، الوطن، قد أفضى بها لإحساس بالسجن واستسلامها اليائس له، وهو ما أفضى أيضًا لشعورها بزحف الشيب الذي هو علامة على الشيخوخة الزمنية الذي حصل للذات «في بغتة» مما يبرز إحساس الذات بمباغاة الزمن لها، كما يعمل تكرار جملة (ألمح الشيب) وموضع هذا الشيب وتمَرْئيه (راحتي) مرتين على إبراز وقع الشيب على الذات وكأنّها تردد ذلك القول تعبيراً عن دهشتها. وثنائية (الشيب) و(راحتي) تستدعي نصًا غائبًا للمتنبي:

ما أَبعدَ العَيبَ والنّقصـــانَ منْ شــرَفي　　　أَنَا الثّرَيّا وَذانِ الشّـــيبُ وَالهَـرَمُ
وَشَــرٌّ ما قَنّصَـــتْهُ رَاحَـــتي قَنَــــصٌ　　　شُهْبُ البُـزاةِ سَواءٌ فيهِ والرَّخَـمُ

فإذا كان الشاعر القديم، المتنبي، يَفخر بعدم نيل الشيب والهرم منه كما الثريا التي لا يمسها الشيب، كما يستخدم الراحة باعتبارها آلة أو عضوًا يستحوز على مكتسبات الذات ويُمسك بها- فإنّ الشاعر الحديث- سعدي يوسف- يقيم نوعًا من «تناص التخالف» مع الشاعر القديم؛ فالشيب قد نال منه وصار في راحتيه بديلاً للقنص لدى الشاعر القديم في إشارة لمأساة الشاعر الحديث وفقده ما كان الشاعر القديم يفخر به.

وإذا كان الليل يُمُثّل وقتًا للوحشة فإنّ وطأة الليل على الذات المغتربة في مكان آخر تبدو أثقل وأشد قسوة، فيقول سعدي يوسف:

ينتصفُ الليلُ بطيئًا
أبطأَ من آخِـرِ كأسٍ تأخذُها قبل رحيلِكَ من دفْءِ البيتِ إلى الشارعِ؛
أحيانًا تخرجُ مطرودًا في أدَبٍ جَـمٍّ ...
مثلاً تسمعُ من صاحبِكَ: الـمترو يتوقّفُ بعدَ قليلٍ،
أو أن امرأةً ما سوف تجــيءُ...(١٢١).

يعمل الخطاب الشعري على إبراز ما تعاينه الذات في الليل من قسوة الآخر عليها ولفظ هذا الآخر لها خارج بيته وفقدانها دفء البيت. وفي تصوير إيقاع الليل وتباطئه تعمل الصياغة التصويرية موازاة مجازية بتشبيه إحساس الذات بإيقاع الليل البطيء بإيقاعها المتباطئ في تناول آخر كأس لها قبل لفظها من البيت الذي تُستضاف فيه. وكأنّ الذات تلوذ بالكأس وتلجأ إلى السُكر في محاولة منها لاستهلاك الوقت والهروب من ثقل إحساسها بوطأة الزمن الذي يضع الذات في مواجهة عزلتها واغترابها:

عليكَ الآنَ مغالَـبةُ السُّـكْـرِ
ودقّـاتِ الساعةِ
والجوعِ ...
عليكَ الآنَ فداحةُ أن تبدأَ خطوتَكَ الأولــى
في الليلِ الباريســيّ، عَدُوِّ الفقراءِ؛
الليلِ الباريســيّ، بُحَيرةِ أَحْلاسِ الليلِ، وحُرّاسِ الليلِ
وأبعادِ الليلِ
وقد صارَ الكيلومتـرُ الواحدُ إثنينِ...(١٢٢).

تبدو الذات في منازلة مصيرية، صراعٍ وجودي، مطالبة فيه بمغالبة «**السُّـكْـر ودقّـات الساعة والجوع**». السُّكْرُ مسلك اغترابيٌ وفعل تغريبي وعمل تغييبي تمارسه الذَات إزاءَ نفسها رُبَمَا هربًا من قسوة عالمها وقتامة واقعها ووحشته. وكأنّ الذات تحاول أن تواجه اغترابها ودقات الساعة التي هي علامة على الوقت والزمن، والجوع الذي يمثل عوز الذات ونقصها.

١٢١- سـعدي يوسـف، **الأعـمال الشـعرية، الجـزء الخامـس: ديـوان حفيـد امـرئ القيـس**، مصـدر سـابق، ص١٦٩.

١٢٢- سـعدي يوسـف، **الأعـمال الشـعرية، الجـزء الخامـس: ديـوان حفيـد امـرئ القيـس**، مصـدر سـابق، ص ص١٦٩-١٧٠.

ولكن الزمن أو الوقت الذي توجد فيه الذات، الليل الباريسي، أو بالأحرى زمكان الليل الباريسي الذي يبدو معاديًّا للفقراء، وكأنّ الذات تتمثل الزمان في مكانيته وفي تمظهره المؤدلج، فيما يتبدى من معاداة الليل الباريسي للفقراء وهو ما يضاعف إحساس الذات بالمسافة المكانية «**وقد صارَ الكيلومترُ الواحدُ إثنينِ**» وكأنّ اغتراب الذات في الزمن يُثقِل إحساسها بالمكان.

وكما أشرنا في غير موضع بأنّ ثمة حضورًا لافتًا لضمير المخاطب في شعر سعدي يوسف تعبيراً عن القرين أو الذات الظلية أو الذات الضد في حالة انقسام الذات على نفسها، وهو ما يتبدى- هنا- في هذا النص، وكأنَّ ثمة مستويين للذات أو كأنّ مناجاة أو توجيهًا من الأنا الأعلى للأنا في انكساراتها واغتراباتها، فضمير المخاطب هو بمثابة قناع لضمير الأنا المتشظية والمنقسمة، "ولأنّ هذه السطوة الواضحة لـ«أنا» الراوي تقترن باغتراب ممض؛ فإنّ هذه «الأنا» تحاول الخروج من زنزانتها الانفرادية، وتستصرخ «الأنت»/ الآخر، أو فلنقل إنّها تهجم عليه وتقتحم عالمه المغلق. وهذا ما يجعل من صيغة ضمير المخاطب صيغة ذاتيه رومانتيكية، ولكنها في الوقت نفسه تتجاوز- عبر السخرية وأشياء أخرى- الطابع الذاتي الرومانتيكي القديم"[١٢٣]. وكأنّ الذات الباثة الحديث/ الرسالة (الصوت الشعري السارد) هي ذات خلفية أو أنا أعلى توجِّه الذات وتُبصِّرها بما ينتظرها وما ستواجهه في ليلها الباريسي.

ونتيجة إحساس الذات ببطئ حركة الزمن يداخلها إحساس تشاؤمي بعدم زوال الليل، فيقول سعدي يوسف:

يا صاحبي
أيظلُّ التفاؤلُ أفيونَكَ؟
الليلُ أثخنُ من أن يزولَ!
تَحَسَّسْ قميصَكَ...
أنصِتْ إلى ما يقول[١٢٤].

فيما يتبدى من مخاطبة الصوت الشعري صاحبه الذي قد يكون الأنا الأخرى أنّ ثمة جدلاً يدور بين شطري الذات، فالأنا المُتكلِّم تكفُّ أناها الأخرى عن التفاؤل بزوال الليل بما يحفل به الليل من دلالات الوحشة والإظلام والموت النسبي في فعل مُحبِط،

١٢٣- خيري دومة، **أنتَ: (ضمير المخاطب في السرد العربي)**، (القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، سلسلة **رؤى نقدية**، ٢٠١٦)، ص٢٠٧.

١٢٤- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الرابع:** ديوان **صورة أندريا**، مصدر سابق، ص٤٤٤.

كما تدعو الذات أناها الأخرى إلى الإنصات إلى الليل في استسلام يائس لهذا الليل الذي يُحاصر الذات وتستشعر هيمنته ولاانتهاءه.

مما يتضح من هذا النص وسابقه وفي غير نص لسعدي أنّ الذات تستخدِّم وسائل تغيبية سواء بالمعنى الحقيقي كالسُّكر أو بمعنى مجازي كالتفاؤل باعتباره أفيونًا لتهرب من مأزقها الوجودي بمحاولة تغييب وعيها أو بالأحرى نفي ذاتها عن الواقع والانسحاب والاغترابي.

وإذا كانت مناداة الصاحبين أو استدعاء الصاحب طقسًا كان حاضرًا بشكل لافت في الشعر العربي القديم، وعلى ما قد يبدو من تأثر شاعرنا بمخزونه الثقافي من تراثه الشعري العربي القديم، فإنّ هذا التأثُّر- وإن تماثل مع الطقس الشعري القديم- فهو يتقاطع معه على المستوى اللفظي مع الاختلاف عنه على المستوى الدلالي والتعييني؛ فالصاحب في خطاب الشاعر القديم هو رفيق مُتخيّل يجرده الشاعر ليلازمه رحلته، أما الصاحب- هنا- فهو الذات الظليّة أو الأنا القرين. الصاحب في الشعر القديم هو ذات متخيلة تنشئها الذات خارجها وبعيدًا عنها، أما الصاحب- هنا- فيُمثِّل الذات الفائضة عن نفسها.

هذا ويتلازم مع الحضور الكثيف للذات الأخرى الظلية، أو القرين، في شعر سعدي يوسف، استعمال وافر لضمير المخاطب؛ إذ «كان ضمير المخاطب يُستخدم بصور ودرجات ولأهداف مختلفة، ويتوجه في الأساس إلى القارئ، وظل الأمر كذلك إلى أن تم اكتشاف تقنية سردية بالغة القسوة والضراوة، عرفت باسم «تيار الوعي». وكانت تلك هي النقطة التي صعد عندها ضمير المخاطب في السرد، إذ أصبح من الممكن أن يخاطب الراوي نفسَه، في مونولوج أوتوبيوجرافي مطوّل قد يستغرق النصَّ كله... وأصبح ضمير المخاطب هذا يشير إلى الراوي المتكلم وهو منقسم على ذاته يكلمها ويذكِّرها، كما يشير وفي اللحظة نفسها، إلى القارئ الذي لا يستطيع أن يتفادى الاصطدام بهذا الضمير، إذ يتوجه إليه بالخطاب، فيفاجئه ويربكه»[١٢٥]، فيرتبط استعمال ضمير المخاطب بانهمار التداعي البوحي الذاتي.

ومع انخراط الذات في الإحساس بتطاول الليل قد تفكر في الفجر أو تنتظره، فيقول سعدي يوسف في قصيدة «خواطر ٨ شباط»:

أنت وحيدٌ

قانطٌ

تنتظرُ الفجرَ الذي سوف يهِلُّ

١٢٥- خيري دومة، **أنتَ: (ضمير المخاطب في السرد العربي)**، مرجع سابق، ص١٨٨.

اليومَ
أو بعد قرونٍ...
لكَ أن تفعلَ ما شِئتَ
وأن ترقصَ والنورسَ في غرفتكَ...
الفجرُ سيأتي![١٢٦].

إذا كانت الذات تنتظر انبلاج الفجر بما يمثِّله من زمن الانفراج أو البرهة الزمنية للخروج من الظلام وانقشاع العتمة إلى النور، الفجر هو زمن العبور من الموات المعنوي إلى الحياة، من اليأس إلى الأمل، ومن الحزن إلى الابتهاج والفرح- فإنّ الذات في الآن نفسه، تبدو على حافة الشك والتردد حول مجيء هذا الفجر الذي يرمز للمستقبل المشرق، أو الخلاص، فقد يهلُّ بعد برهة وجيزة (اليومَ) أو بعد آماد طويلة (قرون) يمسي معها حلول الفجر والعدم سواء، وهو ما يعكس التوتر الدرامي الذي يعتمل في الذات إزاء المستقبل الذي تستشرفه بين انتظاره وفقدان الأمل في مجيئه.

فضلاً عن اضطراب الذات فيما تتمثله من أوقات اليوم وفتراته بظلالها الرمزية، فإنّها تفقد الإحساس باليوم السابع:

ما من يومٍ سابعٍ/ السماءُ لا تستريح من ثوبها[١٢٧].

إذا كان اليوم السابع في أسطورة الخلق هو رمز للراحة بعد إتمام العمل فإنّ فقدان الذات الإحساس بهذا اليوم السابع يعني فقدانها الإحساس بالراحة في الزمن أو تمام المساعي، وقد انطبع هذا الشعور على عناصر الكون وأشياء الوجود كالسماء.

وإذا انتقلنا لمستوى أوسع ومدى أكبر في معاينة تَمَثُّل الذات للزمن وإحساسها بالوقت وتحولاته وإيقاعه فلنا أن نعاين إحساس الذات بالفصول والمواسم وتَمَثُّلها لفعلها ووجودها، لنجد تفاوتًا حادًا في شعور الذات بالفصول من فصل لآخر، لكننا نجد غيابًا لافتًا لفصل الربيع مقارنة ببقية الفصول الأخرى، وحينما تذكره الذات عرضًا تسمه بالقِصر:

الربيعُ قصيرٌ دومًا[١٢٨].

١٢٦- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء السابع:** ديوان **قصائد هيرْفيلد** (٢٠١٣)، مصدر سابق، ص ص١٧٧- ١٧٨.

١٢٧- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الرابع:** ديوان **قصائد العاصمة القديمة** (٢٠٠١)، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٧٣.

١٢٨- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الرابع:** ديوان **قصائد ساذجة** (١٩٩٤)، مصدر سابق، ص ص٢٧٥-٢٧٦.

إذا كان الربيع هو فصل ميلاد الحياة أو فصل التجدد، تجديد الحياة نفسَها، ووقت الازدهار والتفتح والنماء، فإنّ الذات تشعر بقصره وهو ما يعني تضاؤل إحساسها بالبهجة وبتفتح الحياة في مكانها الآخر.

وإذا كان الصيف ومقابله الشتاء يبدوان فصلين أكثر طولاً وبقاءً من الربيع والخريف فإنّ إحساس الذات بالصيف في المكان الآخر لدى سعدي يوسف يبدو مختلفًا نوعًا ما، فيقول في قصيدته «الفصول (١)»:

مثل قشرةِ تفاحة غيرِ صالحة للتناول، غادَرنا الصيفُ
والآنَ تبدو سماءُ الصباحِ أشَدَّ رماديّةً
وأقلَّ امتلاءً...
كأنَّ على العشبِ منها، السوادَ؛
النوافذُ مغلقةٌ، شَأنَها أبدًا
والرذاذ الذي لا يُرى يستحيل بصدري هواءً،

....

....

....

أتأتي الفصولُ، إذًا وتغادرُ، كالصيف؟
إنْ كان أمْرُكَ هذا، ففيمَ السؤالُ عن الوقتِ؟
فيمَ التساؤلُ عما يجيءُ...[١٢٩].

ثمة إحساس ما بالرحيل والغياب يلازم الذات، رحيل الأشياء والأزمنة، وهو ما يكسو الأفق بلون رمادي. في شعر سعدي يوسف، كما أسلفنا في غير موضع، حضور واضح للألون. يضطلع اللون بدور في تشكيل المشهد وتمثيل الدلالة وتجسيد الإيحاء النفسي، إذ إنَّ «اللون له قيمة التعبير عن الحالة النفسية للشخصية (الانفعالية والخصائص المعرفية) كما أنّ له قيمة الإيحاء بالزمن، وله أيضًا قيمة التعبير عن النظرة الخاصة للحياة: تفكير الشخص حول العالم وكيف يُعبرِّ عن رؤيته الخاصة هذه له»[١٣٠].

أما عن اشتداد رمادية السماء في صباح كهذا تشعر فيه الذات بمغادرة الصيف سريعًا فيعكس حالة من الضبابية والتشوش النفسي في إحساس الذات بالوقت وبمرور الزمن الذي يتبدى من خلال اللون الرمادي «هذا اللون المحايد المرتبط بالحزن والاكتئاب

١٢٩- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الرابع: ديوان شرفة المنزل الفقير**، مصدر سابق، ص٤٥١.

١٣٠- شاكر عبد الحميد، **الحلم والرمز والأسطورة**، مرجع سابق، ص١٦٧.

والنحيب والموت (الرماد)، هذا اللون المرتبط بالندم والخذلان والغياب»[١٣١]، غير أنّ للون- عند سعدي يوسف- تداخلاته وتفاعلاته، فاللون الرمادي حين يمتزج بالعشب بلونه الأخضر (الغائب) يبدو كأنّه «السواد» في تَمَثُّل نفساني تخييلي يعكس شعورًا ما بطغيان السواد لون الموت والحزن على العشب بوصفه تمظهرًا لونيًّا دالاً على الحياة النابضة والحيوية، وهو ما يعني شعورًا بتسيُّد الموت وطغيانه على الحياة.

كما يتبدى من تجليات الزمن في هذا النص لسعدي أنّ ثمة شعورين مهيمنين على الذات في وعيها بالزمن؛ الأول: تَبَدُّد الزمن ورحيله ومغادرة الفصول كالصيف. الآخر: فقدان الذات الرجاء فيما سيجيء، وانعدام الأمل في المستقبل، بما يعكس تفاقُمَ اغتراب الذات في الزمن بالمكان الآخر.

أما فصل الخريف رمز التحول الكوني نحو الشحوب والموات الوجودي فيحضر لدى سعدي يوسف في غير نص، فيقول في قصيدة «الخريف العاشر»:

منذُ عشــر، هنا في مُقامي، أراقبُ هذا الـخـريفَ الـمُـبَكِّـرَ :
أرقَبُ أُولىً فَراشات أوراقه، وهيَ تَـسّـاقَـطُ. الزّهرَ إذ يتململُ مرتبكًا
والطيورَ التي لم تَعُدْ تتصادَحُ في الفجرِ. لونَ السياجِ الذي يـتبــدّلُ...
قد صارَ لي، منذُ عشر هنا، منزل. صارَ لي في ارتحالِ الســحائبِ بابٌ
ومفتاحُ بابٍ. وغرفةُ نومٍ تُطِلُّ على شجرٍ يتطاولُ عندَ البحيرة. قد يهـبطُ
الليلُ مثلَ الرصاصِ كما اعتادَ أن يهبطَ الليلُ. لن يُمَسِّيكَ بالخيرِ حتى السكارى
ولن تَطْرقَ البابَ حتى التي كنتَ أحببتَها. أنتَ تغفو وتعرفُ أنك في برزخٍ
لستَ تغفو. أتعرفُ ما لونُ شَعرِكَ في الـحُلْـم؟ ما لونُ أسماكِ نَـهرِكَ
في الـحُلمِ؟ ما لونُ ثوبِ الفتاةِ التي رضِيَتْ أن تُقَبِّـلَـها قبلَ ستينَ
عامًا؟
لقد نزلَ الفأسُ في الرأسِ...
لستَ الوحيدَ الذي يتساءلُ...
لستَ الوحيدَ الذي لا يرى في الليالي الطويلاتِ...
لستَ الوحيد![١٣٢].

١٣١- شاكر عبد الحميد، **الحلم والرمز والأسطورة**، مرجع سابق، ص١٦٨.

١٣٢- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء السابع: ديوان قصائد الخطوة السابعة**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص ص٨٦-٨٧.

فيما يتبدى أنّ ثمة محرّكًا نفسيًّا مؤثرًا في تَمَثُّل الذات الزمن كالخريف الذي تراه مُبَكّرًا، بينما تبقى الذات تراقبه، وهو ما يعني أنّ الذات تعيش خريفًا نفسيًّا بما يحمله الخريف من دلالات ذبول الحياة وانسحابها يتمثَّل في ذلك الشعور بتبكير الخريف، وكأنّ الذات تشعر بالخريف في غير أوانه، أو قبلَ أوانه، فتتَمثّل الذات تمظهرات الشحوب الوجودي الملازمة الخريف كتساقط فراشات أوراقه، وتململ الزّهر، وتوقّف الطيور عن التصايح في الفجر، وتبدُّل لون السياج.

أما الباب بما يحمله من علامات الانفتاح الوجودي، فإذا كان الباب «هو رمز للأمل، وللفرصة، وللمرور من حالة إلى حالة، وللدخول والخروج من حالة إلى حالة أيضًا، والباب المفتوح فرصة، وحرية، والباب المغلق حاجز، وسجن، وخفاء، وغياب وحواجز وعبور الباب عبور من حالة إلى حالة»[١٣٣]، فإنّ تجد الذات لا تجد الباب إلا في ارتحال السحائب، وهو ما يعكس شعورًا باللااستقرار والرحيل الدائم، حتى الآخر الذي كانت تحبه الذات لن يطرق بابها في إشارة إلى عزلة الذات. وتربط الذات الخريف بالليل في إشارة لاستشعارها قتامة الوجود وجهامته وضبابية الزمن الخريفي وعتمته.

في فضاء الليل الخريفي بالمكان الآخر، لا تجد الذات من يمسيها بالخير، في إشارة لإعراض الآخر عنها، حتى السكارى الذين يهربون بسكرهم من قسوة الحياة بتغييب ذواتهم وتغريب وعيهم عن الواقع لا يتبادلون التحية مع الذات.

أما حال الذات في زمن الليل الخريفي فهو التموضع البرزخي، أي العلوق، فالذات في حالة غفو، بين بين، لا هي نائمة، في حالة راحة، ولا هي متيقظة في حال صحو، وربمُا يكون هذا ما يُفسِّر الالتفات الضمائري بالانتقال في تعبير الذات عن نفسها من ضمير المتكلِّم إلى ضمير المخاطب، فكأنّ الذات تُجرِّد من ذاتها آخر لتنكأ جراحها في الليل الخريفي، إذ يسمح ضمير المخاطب للذات أن تبوح بما هو غائر في أعماقها الجوانية فيقدِّم أسلوب ضمير المُخاطب «إمكانات جديدة للكشف خاصةً عن الذهن في تدفقه، عن الغرابة التي نراها في مخ البطل، وفي ذاته التي تعيش في شبه حلم خلال مغامرتها الأسطورية، أسلوب يشي بالذاتية المقموعة، والحديث الصامت، والصراع في عملية اتخاذ قرارات مصيرية»[١٣٤]، فيبدو في استخدام ضمير الأنت أنّه محاولة من الوعي لاجتراح الوعي العميق واستكناه اللاوعي، محاولة من الذات لاستنطاق أناها الأخرى أو أنّ الذات تحاول التغلُّب على إحساسها بالوحدة وفقدها الآخر بأن تُجرِّد من نفسها آخر تحادثه وتحاوره وتجادله.

١٣٣- شاكر عبد الحميد، **الحلم والرمز والأسطورة**، مرجع سابق، ص ص٢٦١-٢٦٢.

١٣٤- خيري دومة، **أنتَ: (ضمير المخاطب في السرد العربي)**، مرجع سابق، ص٢٠٠.

فنجد المخاطب في تعبيره عن الأنا إنّما يحاول أن يحفظ للذات توازنها بتنفيسها عن مكبوتاتها بقدر ما هو يُعبرِّ عن تشظيها وانقسامها، حيث نجد «ارتباط هذا الضمير بدرجة أعلى من الانفعال والعاطفة، يعانيها المتكلم في النص (الشاعر، أو الكاتب، أو الراوي، أو البطل). إنَّ انبثاق ضمير المخاطب المفاجئ في سياق سرد بضمير المتكلم أو الغائب، غالبًا ما يعني مشاعر أكثر تكثيفًا، أو انخراطًا انفعاليًّا حادًا في الموقف الموصوف»[١٣٥]. وكأنّ الذات تحاول أن تُهدئ من روع أناها الأخرى في إحساسها بفقدانها الرؤية في الليل الخريفي بمحاورتها عبر استخدامها ضمير الأنت.

وفي تَمَثُّل الذات الشتاء بما يحمله هذا الفصل من دلالات الجمود والانكماش نجد أمارات الإحساس بالوحدة والفقد كما في قصيدة «اللقاء البعيد»:

الشتاءُ الذي كان ينْصِبُ خيمتَهُ الثلجَ
دانيةً في الحديقة...
هذا الشتاءُ الذي يوقِدُ الآنَ مصباحَـهُ
باحثًا عن جليسٍ يُسامِـرُهُ،
سوف يأتي إليّ...
سوف يسألُني عن مياهٍ تناءتْ
وأخرى تناهَتْ،
ويسألُني عن قميصٍ من الصوفِ كنتُ ارتديتُ،
قميصٍ لبَحّـارةِ الباسيفيكِ الشماليّ...[١٣٦].

يثير عنوان القصيدة «اللقاء البعيد» تساؤلاً: ما الذي يجعل ذلك اللقاء بعيدًا؟ هل هو بعدٌ ذاكراتي؟ أم بعدٌ مكانيٌّ أم زمني؟ أم كل هذا؟ سمة البُعد لا تنسجم مع فعل اللقاء لأنَّ اللقاء تقارب واتصال. وفي التمثيل لدورة الفصول الكونية «يرتبط العدو بالشتاء، بالظلام، بالفوضى، بالعقم، بسبات الحياة والشيخوخة، أما البطل فيرتبط بالربيع، بالفجر، بالنظام، بالخصب، بالعرام والفتوة»[١٣٧]؛ فالغالب على أزمنة سعدي يوسف في

١٣٥- خيري دومة، أنتَ: (**ضمير المخاطب في السرد العربي**)، مرجع سابق، ص٢٠١. نقلاً عن:

–."Irene Kacandes. "Narrative apostrophe

١٣٦- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الخامس: ديوان الشيوعي الأخير يدخل الجنة**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٢٧٤.

١٣٧- نورثروب فراي، **تشريح النقد**، ترجمة وتقديم: محي الدين صبحي، (سوريا، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٥)، ص٢٧١.

المكان الآخر ثقل الشتاء وتطاوله في مقابل قصر الربيع ما يعني إحساسًا بالشيخوخة والجمود.

وفي تصوير الذات الشتاء كزمكان تتبدى «خيمته الثلج» «دانية في الحديقة»، بما يعكس خيالاً بدويًّا لشاعر عربي تحضر الخيمة في لاوعيه كعلامة ثقافية تربط الذات بإرثها الثقافي العربي القديم، أمّا في تمَثُّل الذات حركة الشتاء في بحثه عن جليس يسامره فكأنّها تسكب من شعورها النفسي بالوحدة والفقد والاحتياج إلى آخر على الشتاء في إحساسها بتنائي المياه وتناهيها في شعور بتباعد مظاهر الحياة.

ويخالط الذات- لدى سعدي يوسف- شعور عام بالاغتراب في المكان الآخر مهما طال أمد بقائها الزمني فيه، فيقول في قصيدة «مطرٌ في أواخر تشرين»:

في البلادِ التي كلُّ أيّامِها مطرٌ
أنتَ تحسَبُ ما ينْقرُ، الآنَ، لوحَ زجاجِكَ، معجزةً...
أنتَ
عشرين عامًا أقمتَ هنا
بينَ مُحتشَدٍ لندنيٍّ
وبين الضواحي؛
ولم يزل النّوءُ عندكَ معجزةً!
أيُّ رملٍ، إذًا، يسكنُ الدمَ؟
أيُّ المَفازاتِ في الجسدِ المتدرِّعِ بالجِيْنْزِ...
أيُّ الثِّماد!
البلادُ التي كلُّ أيّامِها مطرٌ، لن تكونَ بلادَكَ
حتى ولو عِشْتَ، في فَيْئِها، ألفَ عام...[١٣٨].

إذا كان المطر يعد رمزًا للحياة باعتبار أنّ «المطر يعني رمزيا الحياة وإعادة الولادة. وقد كان المطر يعني الفرح الحقيقي، لأنّه يعني أن يتم تمديد الحياة»[١٣٩]- فإنّه يحضر لدى الذات في مكانها الآخر بسماته الثقافية والرمزية التي حملتها الذات معها من مكانها الأول، فالذات تستقبل المطر بإحساس من الدهشة رغم مداومته واستمرارية نزوله بالمكان الآخر، لندن، طيلة الوقت وتفسر ذلك لإحساس بسكنى الرمل دمها.

١٣٨- سعدي يوسف، **ديوان الأنهار الثلاثة**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٥)، ص٣١.

139–Joe Gilbert, What Does Rain Mean Symbolically?, the internet.

وإذا كان الدم هو «رمز الروح، ورمز الطاقة الحيوية»[١٤٠] ففي المقابل فإنّ «الرمل رمز يرتبط بالصحراء والفراغ والخلاء، ويرتبط بعدم الاستقرار ويرتبط بالمؤقت من العلاقات التي تذروها الرياح»[١٤١] ما يعكس حالة من الاضطراب والاستقرار تساكن الروح. وكأنّ «الجسد المتدرِّع بالجينز» أي بالمظاهر السيسوثقافية للمكان الآخر لم يستطع أن يجعل الدم/ الوجدان يتكيف مع خصائص المكان الآخر المناخية والاجتماعية والثقافية. ثم يتمادى إحساس الذات بالاغتراب في شعور يائس وإحساس عدمي باللاانتماء إزاء المكان الآخر، بأنّه مهما امتد بقاء الذات في ذلك المكان الآخر فلن تشعر بانتمائها لها أو أنّ هذه البلاد بلادهها.

ومع طول بقاء الذات زمنيًّا في المكان الآخر يترسخ لديها- مع مرور الزمن- إحساس ما بالفناء وشعور بالتلاشي مع دورة الزمن، فيقول سعدي يوسف في قصيدة «نفس رضية»:

ليس يمْكِن للمرء، أن ينتقي، كلّما شاء
في لحظة،
أصدقاءً قدامى...
ومثل البيوت العتيقةِ
مثلَ قلاعِ الممرّات
مثل الخيولِ المُسنّة
يمضونَ عامًا فعامَا؛
وأنتَ ستمضي إلى حيثُ يمضونَ
في نِعمةٍ من نُعاسٍ
وفي نغمة الناي إذْ تتلاشى تماما...[١٤٢].

تستشعر الذات مع مضي الأعوام وتسرب الزمن برحيل الأصدقاء القدامى والأشياء كالبيوت العتيقة وقلاع الممرات والخيول المُسنّة في مظاهر متعددة دالة على أفول وجودي وموات الحياة مع مرور الزمن. فيما يبدوَ من عناصر اللوحة الشعرية ومكوناتها أنّ الذات الشاعرة تسمهم بالقدم والعتق والشيخوخة، وكأنّ إحساس الذات بفناء موضوعات العالم يثقلها هي نفسَها بإحساس بالتلاشي مع مرور الزمن.

١٤٠- شاكر عبد الحميد، **الحلم والرمز والأسطورة**، مرجع سابق، ص١٨٢.

١٤١- شاكر عبد الحميد، **الحلم والرمز والأسطورة**، مرجع سابق، ص١٩١.

١٤٢- سعدي يوسف، **محاولات في العلاقة**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٦)، ص٩٨.

وفي بقاء الذات بالمكان الآخر يتبدى أنّ ثمة خوفًا ما يساكن الذات من قادم الزمان، حتى المستقبل القريب:

ماذا سوف ألقى إنْ عشتُ عامًا آخرَ؟[١٤٣]

إذن، فالمستقبل يحمل للذات مخافة ما يمكن أن تلاقيه من أهوال الأقدار والشك في استمرارية الحياة وتوقُّع الموت.

إذن، فيما تعرضنا له من علاقة الذات بالزمن في المكان الآخر، مهاجرها، نجد أنّ ثمة اغترابًا نفسيًّا تعيشه الذات في الزمن؛ إذ تستشعر الذات باختلال زمني متبدٍّ في تَسيُّد زمان ليلي يكاد لا ينتهي مع استبطاء حلول الفجر وطول انتظارها النهار وزمان خريفي مُبكِّر في مقدمه مع مرور الصيف سريعًا، إضافةً لشعورين متقابلين بين الإحساس بتباطؤ الزمن في حركته وانفلاته وتسربه في آنٍ.

٢-٤- الاغتراب الثقافي

إذا كان شعور الذات، في مكانها الآخر، بضيق المكان عليها ووحشته، أو بتبدد الزمن ووحشته أيضًا يُمثّل شكلاً من أشكال الاغتراب الوجودي الذي يُثقل الذات في المكان الآخر حتى وإن تمظهر في عدم ألفة الذات المكان أو استيحاشها الزمن- فإنّ ثمة تمظهرات عديدة للاغتراب الثقافي الذي تعيشه الذات في مكانها الآخر، في سياق ثقافي مغاير وأحيانًا مضاد، وغير موات للذات، وهو ما يُعرِّض الذات المغتربة في مكان آخر لصدمة ثقافية Culture Shock هيَ تلك «الأزمة الفكرية- النفسية- التي يُفترض أن يعانيها من يجدون أنفسهم في وسط، أو مواجهة ثقافة غريبة»[١٤٤] ما يُضاعِف إحساس الذات بالعزلة في مكانها الآخر:

٢-٤-١- عدم تَقبُّل الآخر للذات

كثيرًا ما يداخل الذات في تجربتها بالمكان الآخر إحساسٌ ما بلفظ الآخر لها، إحساس برفض الآخر وعدم تَقبُّله لها، ما يُشعر الذات بأنّها كجسم غريب في جسد المكان الآخر الثقافي، بلاتوافق هذا الآخر معها، مع تَسرُّب شعور بأنّهَا مثل «دخيل» غير متوائم مع المكان الآخر أو أناسه، فيقول سعدي يوسف:

١٤٣- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء السابع**: ديوان **قصائد هيرْفيلد** (٢٠١٣)، مصدر سابق، ص١٨٤.

١٤٤- سامي خشبة، **مصطلحات فكرية**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **مكتبة الأسرة**، ١٩٩٧)، ص١٦١.

زمرًا ثقالاً، أو فرادى، مثل ما يمضي العراقيون، يمضي في متاهة لندن الصغرى العراقيون؛ لم يتصدّقوا حتى بومضةِ دمعةٍ أو شمعةٍ... لم يُصدقوا نبضاتهم قولاً، كأنهمو جواميسُ القيامةِ؛

هل أقولُ لهم: كذبتُمْ؟

لم تعودوا، مثل ما كنتمُ عماليقَ القُرى؛ يا إخوتي: أنتم هنا الغرباء، والبؤساءُ، أيتامٌ بمأدُبةٍ مُسخمة، وكيسُ قُمامةٍ في أسفل البرميل[١٤٥].

أصبح العراقيون في حركتهم بالمكان الآخر، لندن، سواء كأفراد أو جماعات ماضين في متاهية المكان الآخر، لندن. المتاهة تعني فقدان الذات بوصلتها في المكان ووعيها بوجودها وحركتها فيه، أما فقدان العراقيين صفة التعملق كأيتام بمأدبة مسخمة هو يعكس فقدان الذات اعتبارها التاريخي وشعورها بالتدني القيمي البالغ أو بالأحرى انعدام القيمة في المكان الآخر؛ فالعراقيون أمسوا في منافيهم، بالمكان الآخر، كـ«كيس قمامة في أسفل البرميل» في شعور متمادٍ بالدونية والانحدار يترسخ في وعي الذات بقيمتها في المكان الآخر.

وتتجاوز خيبة الذات في رفاقها من أبناء وطنها من العراقيين حد افتقادهم القيمة إلى خذلانهم الذات ما يزيد آلالام الذات واغتراباتها في المكان الآخر:

ما مقامي بريفِ لندنَ إلاّ كمقامِ المسيحِ بينَ اليهودِ، الليلُ أعمى، والهاتفُ الأسوَدُ ملقىً، هامدٌ في بُحَيرةٍ من همودٍ

ليس من زائرٍ. تلَبَّثَ حتى الطيرُ. أمّا أبناءُ جِلْدي العراقيّونَ... لا تنْكأ الفضيحةَ والقيحَ![١٤٦].

يستعير الشاعر أسطورة المسيح واليهود بما تحمله من دلالات الخيانة والغدر للتعبير عن توجُّساته بالمكان الآخر، وفيما يتبدى أنَّ الشاعر ساخطٌ في مكانه الآخر ليس فقط على الآخر، الأجنبي أو الغربي، ولكنه ساخطٌ أيضًا على أبناء وطنه من العراقيين الذين يفتقد الشاعر تضامنهم معه، فالشاعر يحسُّ نفسه «مسيحًا» مغدورًا به في مكانه الآخر، سواء من الآخر أو من أبناء جلده، مواطنيه، العراقيين.

ورغم محاولات الذات الاتصال بالآخر، في مكانها الآخر، فإنّها غالبا ما تلقى منه الصدّ واللااستجابة، كما في قصيدة «محاولة اندماج» التي يقول فيها سعدي يوسف:

١٤٥- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الرابع:** ديوان **قصائد العاصمة القديمة** (٢٠٠١)، مصدر سابق، ص ص٢٧٥-٢٧٦.

١٤٦- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء السابع:** ديوان **قصائد هيرْفيلد** (٢٠١٣)، مصدر سابق، ص١٨٤.

مرّتْ بي فتاةٌ ذاتُ كلبٍ يشبِهُ العصفورَ:

Good morning!

أقولُ لها: صباح الخير!

بالعربيّةِ ....

الكلبُ الذي يبدو كعصفورٍ يقولُ مُرَحِّبًا بي :

صباح الخير!

Good morning!

ولكنّ الفتاةَ تسيرُ، شامخةً، تجُرُّ الكلبَ

لم تعبأْ بأن تلقى التحيّةَ ...

لم تعبأْ بأنّ الكلبَ ظلَّ، على طريقتِهِ، يؤدّي لي التحية

....

....

....

أيُّ طقسٍ تافه![١٤٧].

من عنوان القصيدة «محاولة اندماج» يتبدى مسعى الذات إلى الاندماج مع الآخر في المكان الآخر، تلك المحاولة التي تبوء بالفشل، والشاعر الذي يقوم بتحية الفتاة الإنجليزية: باللغة العربية: «صباح الخير» يجد الفتاة غير عابئة برد تحيته في الوقت الذي يبدو كلبها مُرحبًا به في إحساس ما بالدونية وإخفاق محاولة الذات في الاندماج مع الآخر، إذ «يستطيع القارئ أن يتلمس بسهولة ما تعرّض له الشاعر من إذلال يبعث على الإحساس بالدونية وهو في محاورة عقيمة اقتصرت على فكرة إلقاء التحية لا غير، فالشاعر لا يملك غير لغته يحيي بها الآخر ولا يأتيه الرد كما يريد ويتمنى، وهنا تكمن قوة الإيحاء بإصرار الشاعر على لغته وبجهل الآخر لها أصلاً، مما يُفجِّر توترًا لدى

١٤٧- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء السابع: ديوان قصائد هيرْفيلد** (٢٠١٣)، مصدر سابق، ص١٨٤.

الشاعر»[١٤٨]، فالشاعر الذي يتمسك بهويته الأصيلة ولغته العربية يشعر بلامبالاة الآخر، في المكان الآخر، بلغته العربية، وهو ما يُعمِّق إحساس الشاعر باغتراب ثقافي يعانيه في المكان الآخر.

ورُبما يأتي الفراغ المنقوط ليقطع به الشاعر تدفقات خطابه ليُعبرِّ عن وقفة الشاعر مع نفسه تدبرًا لحاله في مناخ غير موات وسياق اغترابي غير ملائم، طارد وقد يكون «للفراغ إيحاء فهو البون الشاسع الذي يفَصل الشاعر العربي عن هذا «الطقس التافه» الذي وضع نفسه فيه والممتلئ بهواجس الذكرى والغربة ورياح التمني بالعودة، كل هذه التقلبات تعصف بروح الشاعر ويستطيع المتلقي قراءتها في الفراغ الذي يفصل بين ما حدث للشاعر وبين تبريره له»[١٤٩]، لتأتي هذه الجملة الختامية بعد ذلك الفراغ لتُكثف خلاصة الحال الاغترابي الذي يكابده الشاعر بالمكان الآخر وشعوره بعدم اعتبار الآخر به.

ويكون هذا الفراغ الذي يكثّف من خلاله الشاعر صمته بمثابة «حقيقة قوية واستعارة بلاغية، تعبيراً يدل بصفة خاصة على الهشاشة»[١٥٠]، فإذا كان الكلام والصوت يعبران عن تحيز ما نحو السلطة والفعل، فقد يعبر الصمت عن نزعة ميتافزيقية ليكون بمثابة تعبير عن نقد اجتماعي شديد وقاس، رفض جذري لوقاحة وزيف المجتمع[١٥١]، فيما يُعرَف بـ«جماليات الصمت»، فالشاعر يُوظِّف الصمت- هنا- باعتباره تعبيراً عن موقف إعراض عن ممارسة تافهة.

٢-٤-٢- الاغتراب الماركسي

لما كانت الماركسية- بالنسبة للماركسيين- بمثابة فلسفة بما تحمله من قيم مثالية، حتى وإن بدت شديدة الانغماس في الواقع، ما يجعلها مبدأً وجوديًّا وفلسفةً للحياة فإنّ ثمة شعورًا دائمًا يلازم الماركسيين ومعتنقي الشيوعية باغتراب ما نتيجة نشدان الذات تحقق فكرة المجتمع المثالي الذي دائمًا ما يبقى حلمًا يوتوبيًّا مستدامًا إضافةً للمتغيرات التي طرأت على الواقع وانحسار الشيوعية ومحاصرة الفكر الماركسي وهو ما يُفضي بالماركسيين إلى استشعار نوع من اللاتوافق الاغترابي مع الواقع الاجتماعي الذي يعيشون فيه، إضافةً لمعيش سعدي يوسف بمكان آخر، خارج وطنه العراق، يبدو

١٤٨- عبد الوهاب عبد الرحمن، «مغزل الشعر سعدي يوسف»، مجلة **فصول**، العددان ٨٨/٨٧، (خريف ٢٠١٣، شتاء ٢٠١٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص٣٦٠.

١٤٩- عبد الوهاب عبد الرحمن، «مغزل الشعر سعدي يوسف»، مرجع سابق، ص٣٦٠.

١٥٠- جي. إيه. وارد، **أشكال الصمت الأمريكي: واقعية جيمس آجي، ووكر إيفانز، وإدوارد هوبر**، ترجمة: محمد هاشم، مرجع سابق، ص٢٤.

١٥١- السابق، ص٢٥.

في معظم الأماكن التي عاش سعدي فيها غير مُرّحب بالشيوعية كما في أوربا الغربية، وحتى أوربا الشرقية التي كانت معقلاً للشيوعية فقد انحسرت الشيوعية عنها لا سيما في أواخر ثمانينيات القرن العشرين ومطلع تسعينياته مع تفكك الاتحاد السوفيتي في مطلع يناير ١٩٩٢، وقد كان لهذا الاغتراب الماركسي الذي عاشه سعدي يوسف تجليات عديدة منها:

٢-٤-٢-١- الإحساس بطغيان الرأسمالية

لما ارتبطت الرأسمالية في الفكر الشيوعي بوسم اللامساواتية وغياب العدالة وتكريس الفساد، فإنّ معيش الذات التي تعتنق فكرًا ماركسيًّا بمجتمع رأسمالي يصيبها بإحساس بالاغتراب واللاارتياح نتيجة شعورها بالاستلاب والتضاد الفكري مع السياق الثقافي والاجتماعي، إحساس بالاغتراب إزاء السمات الثقافية والمادية للرأسمالية، فيقول سعدي يوسف في قصيدة «عُبور جسرِ بْروكْلِنْ Crossing the Brooklyn Bridge»:

أقولُ لهُ :
والْـت!
خيرٌ لنا، بعد ليلٍ عجيبٍ هنالك، أن نتأنّى هنـــا...
نتذوّقَ قهوتَنا في الرصيفِ
ونستقبلُ الناسَ بالبسمةِ
(....)
في شارع فُـلْـتُنْ كنتُ أتمشّى أمسِ. هل أقولُ لكَ: إنني لم أكُنْ
في شارعٍ؟ كنتُ في مستودعِ بضائعَ هائلٍ، له عشراتُ الأبوابِ
متاهةِ الأحذيةِ والملابسِ والـحُـليِّ الكاذبةِ. لا أزهارَ هنا، ولا صُحُف.
لا مشـربَ جُـعَـة أو نبيذٍ. الماءُ في قناني البلاستيك. وأجـنحـةُ
البنكِ تُطْــبِقُ[١٥٢]**.**

تعملُ الذات- باستحضارها والت ويتمان- على كسر حدود الزمن، وتخطي حواجزه بدمج الماضي والحاضر في انفتاح زمني. يُمثِّل لقاء الذات بوالت ويتمان عبوراً من الحاضر إلى الماضي باستعادة ويتمان ومن الماضي إلى الحاضر بإشراك ويتمان في الحدث الآني، ومن الليل إلى النهار وكأنّ التقاء الذات الشاعرة بوالت ويتمان بمثابة عبور لزمن نهاري تتكشف فيه ملامح الوجود وحقائقه، في عملية انسلاخية،

١٥٢- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الخامس:** ديوان **قصائد نيورك**، مصدر سابق، ص ص٣٧٩ - ٣٨٠.

خروجًا من «ليل عجيب هنالك»، بما يحمله الليل من دلالات انبهام الرؤية وبما يؤشر الظرف المكاني البعيد «هنالك» للدلالة أيضًا على الانتقال من حال إلى حال آخر مغاير بمجالسة الذات ويتمان.

وفي تَمَثُّل الذات للشارع الذي كانت تتمشى فيه، اليومَ السابقَ، تستشعر بفقدان المكان هويته كشارع فيمسي كمستودع هائل للبضائع في إشارة لوسم المكان بقسمات رأسمالية وهو ما جعلّ المكان كمتاهة في إشارة لضياع الذات في المكان وفقدان المكان الملامحَ التي تساعد الذات على أن تسلك خلاله وتمضي فيه. كما يبدو أنّ بنايات الشارع قد فقدت- في تَمَثُّل الذات لها- تمايزها فبدت جميعها كمستودع بضائع أي كبناية واحدة لها عشرات الأبواب، أما المعروضات في هذه المحال التجارية فتقتصر على أنواع بعينها من السلع كالملابس والأحذية والحلى الكاذبة في إشارة لزيف الرأسمالية مع إهمالها المنتجات الجمالية كالأزهار أو الفكرية المعارفية كالصحف في إشارة لمادية الرأسمالية وتغافلها القيم الروحية والفكرية:

أنا وأنت في بروكلِن الآن. لكني أسكـنُ غيرَ بعيدٍ عن ســوهو
ســوهو التي أحببتَ. أتريدُ أن أحكي لك عنها؟ عن آخر أخبارِها؟
أنت لم تذهبْ إلى هناك منذ زمنٍ. منذ مائة عام وأكثر...
حسنًا، أيها الـمُـعَـلِّـمُ: لقد غادرَها الشعراءُ والفنانون. وهـي
تُصبحُ، مثل شارع فُلْـتُنْ، معرضًا هائلاً للأحذية والملابسِ الغالية
ومطـعمًا إيطاليًا تمُســي
الحرب الأهلية انتهت، يا والتْ وِيتمان. لكن الجنودَ السودَ الذين
قاتلوا في سبيل الحرية. وعبيدَ مزارع القطن العاطلين، هؤلاء الذين
يسكنون هارلم، وبروكلِن، وبرونكس، ومانهاتِن...
هؤلاء الذينَ أحببتَهم، وغنّيتَ لهم، وغنَّــوا لك، لا يزالون
ينامون في الحدائق العامة، ويأكلون من القُــمامة...[١٥٣].

إذا كان الشاعر يستعيد مكانًا كـ«بروكلين» رُبما لأنّه المكان الذي شهد انطلاقة والت ويتمان حيث كانت الطبعة الأولى لديوانه **أوراق العشب** في بروكلين عام ١٨٥٥ لتعلن عن شاعر متمرد وعن كتاب شعري صار «إنجيل أمريكا الجديد»[١٥٤]؛ باعتبار أنّ ««**أوراق**

١٥٣- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الخامس:** ديوان **قصائد نيورك**، مصدر سابق، ص٣٨٠.

١٥٤- أمال نوار، «مئة وخمسون سنة على صدور أوراق العشب»، شبكة المعلومات «الإنترنت»، الرابط: http://www.maaber.org/issue_january06/literature4.htm

العشب» قد بدأت من شواغل ذاتية، وتجمعت بؤرتها المركزية في قصائد عن الحرب الأهلية (وعن لنكولن بصفة خاصة) ثم تحوّلت إلى تأمل جاد في الموت والأبدية. فهي حياة إنسان، ونمو وطن، وانتقال جميع البشر من المراهقة إلى الشيخوخة»[١٥٥]– فإنّه ينعي مكانًا كـ«سوهو» التي «غادرها الشعراءُ والفنانون» بعد أن أمست مكانًا تجاريًّا و«**معرضًا هائلاً للأحذية والملابسِ الغالية ومطعمًا إيطاليًا**» في إشارة إلى عبث النمط التسليعي الرأسمالي بالهوية الروحية والنمط الجمالي للمكان، فكما تذهب مدرسة فرانكفورت بأنّ «الرأسمالية الصناعية تمزق النسيج الاجتماعي والثقافي للمجتمع (Ge-meinschaft)، وأنّ كل هذه التوجهات تحدث تآكلاً في الحيوية وتفسخًا وانحطاطًا في الفنون والأخلاق، الأمر الذي يوحي بالنهاية الوشيكة للغرب»[١٥٦]. وإذا كان فيلسوف مثل سارتر يرى بأنَّ «الخطر الحقيقي على أوربا، كما يقول، هو «الأمركة» American-ization كمرحلة أخيرة للقيم البرجوازية الغربية»[١٥٧]، فإنّ اقتران الرأسمالية بالأمركة فيما تبدى من الكثافة السلعية التي تكرس قيمًا بالغة المادية والبرجماتية يُفاقِم شعور الذات المعتنقة الشيوعية بالاغتراب في المكان الآخر الأمريكي.

وكما يتبدى فإنّ من وسائل الرأسمالية الاستعراض السلعي الذي يؤدي دورًا في استلاب الذوات، كتمظهر من بلاغة المجتمعات الرأسمالية المتقدمة؛ حيث «تُجَسِّدُ العلاقات الاجتماعية المستَلَبة وتكتسب كامل معناها من الكل الاستعراضي الذي تنشأ فيه «في المجتمعات التي تسود فيها شروط الإنتاج الحديثة، تُقدِّم الحياة نفسها بكاملها على أنّها تراكم هائل من الاستعراضات» تُقدِّم وفرة مذهلة من خيارات السلع، ويكون التماهي مطلوبًا ليس مع سلعة منفردة بل مع النسق السلعي ذاته: فالاستعراض ككل هو ما يُعلَنُ عنه ويكون مرغوبًا. الأضواء، والفرص، والمتاجر والإثارة: ظلت جاذبية المجتمعات الرأسمالية تكمن على الدوام في ديناميتها المتألقة، في الوفرة المفرطة للسلع وفي الحضور الكلي للاختيار الذي تقدِّمه»[١٥٨]. فوفرة السلع والطريقة المبهرة في عرضها هي وسيلة النمط الاستعراضي للرأسمالية في اجتذاب الذوات بغرض استلابهم.

١٥٥– ويليس ويچر، **الأدب الأمريكي أو رؤية عالمية**، ترجمة: نظمي لوقا، (مصر، دار المعارف، ١٩٧٦)، ص١٥٥.

١٥٦– آرثر هيرمان، **فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربي**، ترجمة: طلعت الشايب، (المركز القومي للترجمة، العدد٢/٢٣٣، الطبعة الثانية ٢٠٠٩)، ص٣٥٩.

١٥٧– آرثر هيرمان، **فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربي**، ترجمة: طلعت الشايب، مرجع سابق، ص٤١٦.

١٥٨– سادي بلانت، **راية التمرد: الأمميّة المواقفية في العصر ما بعد الحداثي**، ترجمة: أحمد حسان، (المجلس الأعلى للثقافة، **المشروع القومي** للترجمة، العدد ١١٣، ١٩٩٩)، ص٢٨.

فالرأسمالية تستعمل نمط الاستعراض السلعي كمصيدة لفرائسها من الذوات تعميقًا لاستلابهم؛ حيث «لا تفعل المجالات الحرة للترف، ووقت الفراغ، والاستهلاك، سوى إعادة إنتاج العلاقات المستلبة التي أنتجتها، مُقدِّمةً بذلك دورةً جديدة من الندرة، والحرمان، ودوافع البقاء. ووقت الفراغ الذي ناضلت من أجله أجيالٌ من العمال، قد غزته نفس العلاقات المستَلَبة التي كان من المفترض أن يكون بمثابة إجازة منها: فالرأسمالية الحديثة تتطلب «فائضًا من التعاون» ويُضاف الاستهلاك المستَلَب إلى الإنتاج المستَلَب كواجب لا مناص منه بالنسبة للجماهير. عند هذه المرحلة من التطوُّر- المفرط والوفرة، يجري الآن تشجيعُ العمال، الذين كان يجري إجبارهم على إنتاج السلع التي يحتاجونها، على استهلاك السلع التي يُقال لهم أنّهم يحتاجونها؛ وامتداد العلاقات السلعية لتشمل كل مجالات الخبرة الاجتماعية يعني أنّ العامل لم يعد متحررًا منها حتى خارج مكان العمل»[١٥٩]، فالطابع الاستعراضي للرأسمالية في تقديم السلع يعيد دورة استلاب العمال والذوات.

كما تنعي الذات فقدان الحرية التي اندلعت من أجلها الحرب الأهلية الأمريكية وانعدام «المساواتية» إذ يمُارس نوعٌ من الإقصاء والتهميش على أساس عرقي بحق السود، وطبقي بحق المُهمَّشين والطبقات الدنيا والبروليتاريا. وإذ «ترى الماركسية أنّ التناقضات الداخلية بين الطبقات الاجتماعية والمحددة بطبيعة العلاقات الإنتاجية، تؤدي إلى نشوء صراع بين الطبقات المالكة وغير المالكة، وتتميز هذه الحالة الصراعية بضرورة انتصار طبقة على أخرى، وهنا تؤكد الماركسية بأنّ انحطاط الرأسمالية المعاصرة، يؤدي بالضرورة إلى انتصار الاشتراكية»[١٦٠] فإنّه- في المقابل- حين ترى هذه الذات الماركسية عدم تحقق العدالة والمساواة التي قامت بسببها الحرب الأهلية وضحى من أجلها المُهَمَّشين من البروليتاريا والفقراء والعبيد- فذلك يصيب هذه الذات الماركسية بنوع من الإحباط والإحساس بالاغتراب جراء الإخفاق في بلوغ الأهداف الساعية لانتزاع الحرية وتحقيق العدالة التي ناضل من أجلها هؤلاء المقهورون والمُهَمَّشون.

وثمة وشائج بين الرأسمالية والتمايز العرقي حيث إنَّ «الجماعات العرقية الناجحة تبث الخوف والغيرة لدى الجماعات الأخرى، في حين يُوصم أفراد الجماعات العرقية ذات الدخل المنخفض بالعار. إن هذه التباينات المقترنة بالطبيعة الصفرية للدخول

١٥٩- سادي بلانت، **راية التمرد: الأمميّة المواقفية في العصر ما بعد الحداثي**، ترجمة: أحمد حسان، مرجع سابق، ص٢٧.

١٦٠- نورة بوحناش، **الأخلاق والحداثة**، (المغرب، الدار البيضاء، دار أفريقيا الشرق، ٢٠١٣)، ص١٣٨.

الاقتصادية تتضمن أنَّ هناك إمكانية حتمية للصراع بين الجماعات العرقية»[١٦١]، ومع الصراع العرقي أو التمايز العرقي الذي قد ينشأ في مجتمع الرأسمالية فإنَّ «الجماعة العرقية التي تخفق سياسيًّا في تحقيق مطالب أفرادها تفضل البقاء في أحضان الدولة متعددة العرقيات، باعتبار أنّ ذلك أقل تكلفة من الاستغلال الدائم، ويترتب على هذا أنّ الجماعات العرقية التي ينتابها الشعور بأنّها ضحية الاستغلال المستمر أو التهديد الدائم من قِبل النظام السياسي السائد تتبنى سياسات انفصالية وتطالب بحكم ذاتي، وعلاوة على ذلك تؤدي محاولات الانفصال إلى تأجيج حدة الصراع؛ حيث تحاول الجماعات العرقية المستفيدة الإبقاء على وحدة الدولة، نظرًا لما تحصل عليه من مكاسب مادية ناجمة عن السياسات المالية للدولة التي تقوم بدعم بعض الجماعات بما تقوم بتحصيله من جماعات أخرى، وتحاول الجماعات المستفيدة أن تسد سبيل الانفصال في وجه الجماعات التي تسعى إليه»[١٦٢]، لذا فإنّ تبني الرأسمالية تمايزًا على أساس عرقي قد يؤدي إلى تَفسُّخ اجتماعي وشرخ هوياتي في الشخصية القومية الجمعية.

وكأنّ الكفاح الحقوقي والنضال التمردي من أجل العدالة والتحرر قد تتبدد هباءً وهو ما يكشف التزييف الذي تمارسه الرأسمالية الغربية بشأن اقترانها بالقيم الليبرالية، فوفقًا لنقاد فرانكفورت فإنّ «جميع أسقام وأمراض المجتمع الحديث، التي كانت تنسب للانحلال الفيزيقي (التفسخ الاجتماعي- الجريمة- الجنون- الانتحار- الأمراض العصبية- إدمان المسكرات- انحطاط الفنون- السياسة الديمقراطية الجماهيرية التي تحاكي نمط الأسلاف- حتى معاداة السامية)، أصبحت الآن هي أخطاء الرأسمالية، وبمعنى أوسع أخطاء الغرب الحديث»[١٦٣]، ومع تكريس الرأسمالية للنمط التسليعي يصبح الإنسان نفسه سلعة، تبعًا لما يُعرف بمبدأ «فتشية السلع»، ويتشيأ الإنسان مغتربًا عن عالمه وعن نفسه أيضًا.

ولكن فيما يبدو أنّ استحضار الشاعر للسود العاطلين عن العمل في أمريكا إنّما ليس فقط لتهميشهم عرقيًّا من الرأسمالية بل من الشيوعيين الأمريكان أنفسهم حيث

١٦١- رونالد وينتروب، «بعض اقتصاديات التكوين الرأسمالي والصراع العرقي»، مقال بكتاب: **القومية والعقلانية**، تحرير: ألبرت بريتون/ جانلويجي جاليوتي/ بيير سالمون/ رونالد وينتروب، ترجمة: أمينة عامر/ عاطف مذكور/ محمد عبد السلام، مراجعة وتقديم: خالد عبد المحسن، (المركز القومي للترجمة، العدد١٠٠٣، الطبعة الأولى ٢٠٠٦)، ص٩٧.

١٦٢- روجر د. كونجلتون، «النوادي والصراعات وبزوغ القومية العرقية»، مقال بكتاب: **القومية والعقلانية**، مرجع سابق، ص١٦٥.

١٦٣- آرثر هيرمان، **فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربي**، ترجمة: طلعت الشايب، مرجع سابق، ص٣٦١.

شاع «افتراض أنّ السود كانوا ببساطة جزءًا من الطبقات العاملة غير الماهرة. وكذلك فإنّه مع خروج الحركة الاشتراكية الأمريكية أساسًا من الأقليات العرقية والقومية المهاجرة، كانت فكرة التضامن الطبقي مهمة جدًا للحركة نظريًّا وعمليًّا. حيث قدمت الحركة نوعًا من النشاط السياسي تمكنت من خلاله العناصر الاجتماعية المتنوعة في الحركة الثورية- العرقيات، والقوميات، والعمال، والمثقفين- أن تتوافق وأن تتخطى مصالحها الخاصة العديدة. وكان غياب مثل هذا الوعي الطبقي لدى السود، ووجود الوعي السلالي بدلاً منه، يُعتبر لدى الشيوعيين الأمريكيين الأوائل بمثابة تخلف أيديولوجي، وتهديد محتمل لتكامل الحركة الاشتراكية ذاتها»[١٦٤].

ويمكن رد كتابة سعدي يوسف وتصنيفها ككتابة ماركسية بأنّها أقرب إلى «الكتابة الستالينية»، تلك الكتابة «التي لم تعد تهدف إلى تأسيس تفسير ماركسي للأحداث ولا إلى تقديم عقلنة ثورية للأفعال؛ بل تسعى إلى تقديم الواقع في شكله المنطوي على حكم، فارضة بذلك قراءة مباشرة للإدانات»[١٦٥]، رُبما كان ذلك بأثر بقاء سعدي يوسف مؤمنًا بالنموذج الستاليني الكلاسيكي للشيوعية.

وقد يكون ذلك الحضور الطيفي لوالت ويتمان- في قصيدة سعدي يوسف- ما هو إلا تمظهر رمزي وتمثيل قناعي للذات، إذ «أصبح مفهوم «الطيفية» Spectrality الذي استمده دريدا من فرويد، والذي استمده- بدوره- من شيلنغ وشتيرنر وينتش، أصبح أحد أهم أشكال المجاز في الثقافة والخطاب المعاصرين»[١٦٦]، فهل يكون ويتمان كقناع للذات هو بمثابة الظلّ والقرين الشبحي للأنا التي تسافر في الزمان والمكان مستدعية زمن ويتمان وأمكنته بعد أن نسخت الرأسمالية هويتها؟ ذلك باعتبار أنَّ «الأدب وبالمعنى الحديث، يتعلق، في جوهره، بالتحديد والتجسيد لتلك الأشكال الخاصة من مساءلة الذات واستكشافها، عبر النصوص واللغة. والأدب هو أيضًا الميدان الخاص بالغرابة بامتياز؛ لأنّه يشتمل- دائمًا- على ذلك الجانب الخفي منه، على الجانب الخاص بالآخر، وقد يكون هذا الآخر هو الذات نفسها كما تنعكس على نفسها وتتأملها، ويكون هذا الآخر مختفيًا، هناك داخل النص، ويحضر من خلاله وعبره، في أردية وأقنعة رمزية، يحضر كطيف أو شبح. هكذا تتعلق الطيفية- إلى حد

١٦٤- سدريك جي. روبنسون، **الماركسية السوداء**، ترجمة: عاطف معتمد- عزت زيان، (المركز القومي للترجمة، العدد ٢٦٠٩، الطبعة الأولى ٢٠١٥)، ص ص٤٩٢- ٤٩٣.

١٦٥- رولان بارت، **الدرجة الصفر للكتابة**، ترجمة: محمد برادة، (مصر، القاهرة، دار العين، الطبعة الرابعة ٢٠٠٩)، ص٥٢.

١٦٦- شاكر عبد الحميد، **الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب**، (الكويت، سلسلة **عالم المعرفة**، العدد ٣٨٤، يناير٢٠١٢)، ص٧٩.

كبير– بالماضي الذي يجيء في الحاضر، وبالآخر الذي يحضر من خلال الذات»[١٦٧]، فكأنّ الذات تتقاسم ويتمان، الذي قد يكون بمثابة الذات الفائضة، القناع الشبحي للأنا، «الهم»، أو كأنّ ويتمان ككقناع يُمثِّل وعي الذات التاريخي بالتحولات الفارقة.

٢-٤-٢-٢- تراجع الشيوعية

مع ما تعرضت له الماركسية من تراجع وما نال التجربة الشيوعية من شيخوخة فكانت النتيجة أنّ ثمة انحسارًا ما للفكر الشيوعي إذ تبدى أنّ الشيوعية قد فقدت بعض الأراضي التي كانت قد كسبتها، وما بين تراجع الشيوعية ومحاولتها الهروب من الإقرار بذلك الانحسار تكون الفجوة. ووفقًا لفوكوياما نجد أنَّ «الراديكالية لم تعد اليوم تصدق ذاتها. وفي وقت من الأوقات تصرف اليساريون كما لو كانوا قادرين على إعادة تنظيم المجتمع بشكل أساسي. وعلى المستوى الثقافي غذَّى هذا الاعتقاد رؤية يوتوبية لمجتمع جديد، وعلى المستوى السيكولوجي فقد كان يقوم على ثقة بالذات فيما يتعلق بمكان الإنسان في التاريخ، وعلى المستوى السياسي فقد كان يعتمد على إمكانات وتوقعات حقيقية. اليوم تقوضت هذه الرؤية: تبددت الثقة بالذات، ونضبت الإمكانات. وفي كل مكان تقريبًا يتقلّص اليسار وينكمش، ليس ببساطة على المستوى السياسي وحده، بل ربما بشكل أكثر حسمًا على المستوى الثقافي كذلك»[١٦٨]. وأغلب المسؤولية في تراجع الشيوعية وانحسار الماركسية ترجع للشيوعيين أنفسهم؛ فبحسب إيرك فروم المفكر والمنظر الماركسي نجد أنّه «ليس هناك مفكر آخر أسيء فهمه أكثر من ماركس، وخاصةً من طرف الذين يسمّون أنفسهم ماركسيين، يعني أغلبية الشوعيين»[١٦٩]. وتُعمِّق هذه الفجوة بين واقع الشيوعية في تراجعها وأحلامها البعيدة شعورًا اغترابيًّا لدى الذات المعتنقة الأيديولوجيا الشيوعية والمعتمدة الرؤية الماركسية طريقًا للخلاص بعد أن يتبدى الحلم وهمًا يتكسر على صخور الواقع غير المواتي لحضور الفكر الماركسي.

لقد اقترن تطبيق الشيوعية في الاتحاد السوفيتي وأوربا الشرقية بالديكتاتورية والعنف والأحادية وسحق المعارضة وهو ما أفضى إلى اندلاع ثورات ضد تلك الأنظمة في أوربا الشرقية في غير بلد كرومانيا وألمانيا الشرقية؛ فقد «اتسمت التجربة السوفيتية وتجربة الشيوعية في أوربا الشرقية عمومًا بالشمولية Totalitarianism، وذلك أنّ

١٦٧- شاكر عبد الحميد، **الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب**، مرجع سابق ص٧٩.

١٦٨- راسل چاكوبي، **نهاية اليوتوبيا: السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة**، ترجمة: فاروق عبد القادر، (الكويت، سلسلة **عالم المعرفة**، العدد ٢٦٩، مايو ٢٠٠١)، ص٢٢.

١٦٩- إيريك فروم، **الإنسان المستلب وآفاق تحرره**، ترجمة: حميد لشهب، (المغرب، الرباط، فيديبرانت، ٢٠٠٣)، ص١٠.

الترجمة الحقيقية للديمقراطية في المذهب الشمولي هي أنّ إرادة القائد أو الزعيم هي إرادة الشعب، فالشمولية (أو مذهب السلطة الجامعة) هو شكل من أشكال التنظيم السياسي، يقوم على إذابة جميع الأفراد والمؤسسات والجماعات في الكل الاجتماعي (المجتمع، الشعب، الأمة، الدولة) عن طريق استخدام العنف والإرهاب، ويمُثِّل هذا الكل قائدٌ واحد يجمع في يديه كل السلطات، وهو في الغالب شخصية «كارزمية» Charismatic له قوة سحرية على الإقناع بالطاعة، ولهذا يُلَقَّب بالزعيم»[١٧٠]. وليس لواذ السلطة الشيوعية بالدكتاتورية وتأسيس «دولة بوليسية» إلا منافيًا لرؤى ماركس نفسه ومضادًا لروحه، فلقد كان توصل كارل ماركس إلى الشيوعية «لدواعي الحرية لا لدواعي الأمن. لقد بحث في سنواته الأولى عن تحرير نفسه من القسر الذي تمارسه الدولة البوليسية الألمانية المتوسطة، دولة فريدريك وليم الرابع»[١٧١]. وقد أفضى هذا التطبيق الاستبدادي للشيوعية إلى ضيق الشعوب الواقعة تحت حكم أنظمة شيوعية شمولية بها واقتلاعها بثورات شعبية.

كذلك فقد «رأى بعض التروتسكيين أنّ ما قدّمه الاتحاد السوفييتي لم يكن اشتراكية ولا شيوعية، بل شكل من رأسمالية الدولة، حيث يُستغَلّ العمال كما يُستغَلّون في ظل الرأسمالية. ورأى اشتراكيون آخرون عكس ذلك: أنّ الاتحاد السوفييتي وتوابعه ليسوا دولة رأسمالية؛ بل دول عمالية، لكنها دول عمالية متفسّخة. وهذه الآراء تبدو اليوم ملغزة؛ غير أنّها رُبما كانت تحمل مفتاح تفسير واحد من أهم التطورات السياسية في القرن العشرين: انهيار الشيوعية العالمية»[١٧٢]، وهو ما يحتم ضرورة إعادة النظر في الرهان الرومانسي لبعض الشيوعيين على الشيوعية في نموذجها الستاليني الكلاسيكي.

ومما يترتب على تراجع الاشتراكية تقهقهر الزعم اليساري الذي كان راسخًا بإمكانية تغيير العالم عبر الإيمان باليوتوبيا المتمسكة بمثالية رومانسية لم يعد لها مجال للتحقق أو الوجود بعد أن «عجزت الاشتراكية عن استعادة الروح المفقودة للمثالية اليوتوبية، وأصبحت اليوم لا هي راديكالية ولا هي قادرة على غرس الأمل»[١٧٣]، فتذهب جوديث ن.

١٧٠- أمين حافظ السعدني، **أزمة الأيديولوجيات السياسية**، (الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة **الفلسفة**، العدد ٥، ٢٠١٤)، ص ص٦٢-٦٣.

١٧١- أوجين كامنكا، **الأسس الأخلاقية للماركسية**، ترجمة وتقديم: مجاهد عبد المنعم مجاهد، (المركز القومي للترجمة، العدد ١٧٧١، ٢٠١١)، ص٥.

١٧٢- ليونارد جاكسون، **نزع ماديّة كارل ماركس: الأدب والنظرية الماركسية**، ترجمة: ثائر ديب، (المركز القومى للترجمة، العدد٢٠٠٢، الطبعة الأولى ٢٠١٤)، ص٢٣٧.

١٧٣- راسل چاكوبي، **نهاية اليوتوبيا: السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة**، ترجمة: فاروق عبد القادر، مرجع سابق، ص١٤. نقلاً عن:

–Judith N. Shklar, After Utopia: The Decline of Political Faith (Princeton: Princeton University Press, 1957), pp. 219, 256.

شكلار في كتابها «**ما بعد اليوتوبيا: انهيار الإيمان السياسي**» إلى أنَّ «كل ما نحن بحاجة إلى تقريره الآن هو أن الاشتراكية لم يعد لديها ما تقول»(١٧٤)، وهو ما يُوقع الذات المُتَمسِّكة بالأيديولجيا الماركسية في إشكالية بسبب نوع من «الانفصام» بين ما تؤمن به ولاجدواه واقعيًّا.

وأولى مظاهر التغيّر في الواقع الذي تدركه الذات هو تغيرُّ قواعد الصراع التقليدي بين الشيوعية والرأسمالية، فيقول سعدي يوسف:

قالوا :
أكنتَ تريدُ أن تغدو الشهيرَ
وأنت تعزفُ أسطوانتَكَ "الشيوعيّ الأخير... ؟ "
لقد ملَلْنا !
منذُ أن دُفِنَتْ لينينغراد في صحراءِ نيفادا
تبدّلت الأَمورُ
ولم تعُدْ، أبدًا، معادَلَةَ الشيوعيّين ضدّ الرأسماليّين(١٧٥).

من البداية (قالوا) تبدو الذات في مواجهة ضغط خطاب جماعي مضاد لها، وإن لم تُفصح عمن يعود عليه الضمير الجمعي (واو الجماعة في [قالوا]): أهم جماعة ما من القَارئين المشهد الذي تبدو فيه الماركسية في أفول وتلاش؟ أهم جماعة الرفاق من الشيوعيين القدامي بعد أن أدركوا اندحار الشيوعية وإخفاق الماركسية؟ وهو ما يجعل الذات باستمساكها بالماركسية وتشبُّثها بالشيوعية حتى أنّها تُلقِّب نفسها بالشيوعي الأخير في حالة «عناد» أيديولجي وانفصام عن الواقع، لواذًا بحلمٍ مثالي يبدو في الواقع وهمًا رومانسيًّا.

وتمُثِّل الذات لانقلاب موازين الصراع الاشتراكي- الرأسمالي، الشرقي- الغربي، بصورة مجازية لدفن لينينغراد باعتبارها مركزًا سابقًا للشيوعية بروسيا في صحراء نيفادا الأمريكية باعتبار أنّ الولايات المتحدة الأمريكية هي مركز الرأسمالية وثقلها، أما دفن مركز الشيوعية السوفيتية وأحد المعاقل الروحية للاشتراكية الروسية في صحراء أمريكية فيشي بإحساس ما بموات الأيديولوجيا الشيوعية.

١٧٤- راسل چاكوبي، **نهاية اليوتوبيا: السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة**، ترجمة: فاروق عبد القادر، مرجع سابق، ص١٤. نقلاً عن:

-Judith N. Shklar, After Utopia: The Decline of Political Faith (Princeton: Princeton University Press, 1957), pp. 219, 256.

١٧٥- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء السادس: ديوان أنا برلينيّ؟ بانوراما** (٢٠١٠)، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٣٢٧.

فالبادي أنَّ الصدام الأيديولوجي التقليدي القائم على الصراع القديم بين الاشتراكية والرأسمالية قد اختلف ولم يعد كما كان، فيذهب ميشيل توماسكي إلى أنَّ ««الزمن قد تقدّم نحو تقليل الاختلافات بين الليبراليين واليساريين» «فلا أحد يمكنه أن يتحدث الآن حديثًا جادًا عن تفكيك الرأسمالية، وهو ما كان المشروع الأساسي لليسار في أمريكا من قبل... «وبالمثل، فلا أحد يمكنه أن يتحدث حديثًا جادًا عن اشتراكية عالمية»»[١٧٦]، كما يدفع رايموند آرون بأنّه «لم تعد الليبرالية والاشتراكية عقائد خالصة أو نقائض خالصة. «والمجتمع الرأسمالي الغربي اليوم يحوي عددًا من المؤسسات الاشتراكية» فالأيديولوجيات القديمة قد انتهت»[١٧٧]، وهو ما ينتج عنه انتهاء عصر الأيديولوجيا وتهافت القول بصراع الإيديولوجيات.

لقد تجاوز العالم فكرة الاستقطاب الأيديولوجي وصراع الأيديولوجيات المتقابلة؛ إذ تكمن أزمة الأيديولجيات بصفة عامة في أحاديتها الدوجماطيقية واعتبار حقائقها أقرب إلى النصوص المقدسة أو (التابو) كما أنّ «سعيها إلى ترميم أية ثغرة في واقع المجتمع من أجل المحافظة على طبقية الواقع قد جعلها في حالة صراع مستمر مع الأيديولوجيات الأخرى وهو ما أدى إلى شيوع مقولة «نهاية الأيديولوجيا» تلمسًا لعلم متفرع عن أحكام القيمة بوجه عام، ومحايد من الناحية السياسية بوجه خاص، رغم ما يحيط هذه الدعوة من غبار أيديولوجي»[١٧٨]، وهو ما قد يفضي لتراجع الصراع بين الأيديولوجيتين الشيوعية والرأسمالية لتراجع الإيمان بفكرة الأيديولجيا وفقدانها سابق تأثيرها وتراجع قوتها.

ومع تغيُّر معادلات الصراع الأيديولوجي وانتهاء عصر الأيديولوجيا واليوتوبيات الكبرى تتوارى الماركسية وتنزوى وهو ما تشعر به الذات، فيقول سعدي يوسف في قصيدة «لم يتغيَّرْ شيءٌ»:

ستقولُ (لكَ الحقُ تمامًا) إنّ العالَمَ غيرُ العالَمِ

١٧٦- راسل چاكوبي، **نهاية اليوتوبيا: السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة**، ترجمة: فاروق عبد القادر، مرجع سابق، ص٣٢. وما بين التنصيص نقلاً عن:

–Michael Tomasky, Left for Dead: The Life, Death and Possible Resurrection of Progressive Politics in America (New York: Free Press, 1966), pp. 35.

١٧٧- راسل چاكوبي، **نهاية اليوتوبيا: السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة**، ترجمة: فاروق عبد القادر، مرجع سابق، ص١٣. وما بين التنصيص نقلاً عن:

–Raymond Aron, The Opium of the Intellectuals (New York: Norton, 1962), pp. 109, xiii, xv.

١٧٨- أمين حافظ السعدني، **أزمة الأيديولوجيات السياسية**، مرجع سابق، ص١٥٥.

إنَّ منارةَ كارل ماركسَ مُطْفأةٌ...
إنّ الشَّركاتِ العُظمى، عابرةَ الأقوامِ، مُخيمِّةٌ
حسنًا!
ما شأني أنا في هذا؟
أنا ما زلتُ فقيراً،
ما زلتُ فقيراً، مثلَ أبي، أكدحُ، بين النخلة والماء...(١٧٩).

يتنازع الذات شعوران متقابلان وإن كانا وجهي حال واحدة: بين عدم تغير أحوال الذات المتردية وجمود أوضاعها الحياتية حيث المعيش في فقر وحياة بائسة، تمامًا كحياة الأباء، في مقابل تغيُّر العالم واجتياح مظاهر الرأسمالية الناشئة في ظلال النظام العولمي، الذي تتوارى في ظله الاشتراكية وينطفئ التوهج الماركسي كأيديولوجيا صالحة لإدارة العالم، أو لنقل إنَّ الشيوعيين أنفسهم هم الذي أسأوا تطبيق الماركسية إذ «ليست هناك صلة بين الماركسية الأصلية كما وضعها ماركس، وبين الشيوعية التي طُبقت بشكل شمولي في الاتحاد السوفييتي السابق، وكانت ممارسات القادة السوفييت من لينين وحتى جورباتشوف أبعد ما يكون عن جوهر الماركسية، فماركس وإن كان من أنصار الاتجاه التاريخي؛ إلا أنّه لم يكن مفكرًا شموليًّا، ولم تنطوِ فلسفته على أي نزوع إلى الديكتاتورية التي مارسها الحكام السوفييت، واعتقدوا أنّهم يخدمون بها القضية الاشتراكية حسبما كانوا يفهمونها، فتعاملوا مع الماركسية بالزيادة والإنقاص، وأعملوا فيها معاول التحريف والتشويه، لفرض رؤاهم المذهبية»(١٨٠) وهو ما نتج عنه تزييف الماركسية ووعي الجماهير بها.

وفي المقابل، فإنّه يمكن القول بتفشي الرأسمالية ولكن في شكل عولمي؛ ذلك أنَّ «رأسمالية العولمة لا يُمكن مقاومتها»(١٨١)، فيكشف لنا الخطاب الشعري عن انفتاحية النظام العالمي الرأسمالي الجديد وتجاوزه الحدود القومية والفواصل الفارقة بين الشعوب، فنجد أنّه «من أبرز سمات العولمة بصفة عامة، هو أنّها تتضمن بعدين مرتبطين ببعضهما البعض هما: الامتداد أو الانتشار Extensityمن ناحية، والتعمق أو التكثف Condensation من ناحية أخرى. فمن ناحية البعد الأول، تشير العولمة إلى تفاعلات متجاوزة للحدود، يتحول العالم عن طريقها إلى وحدة مكانية او مجال

١٧٩- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الرابع: ديوان حياة صريحة** (٢٠٠٢)، مصدر سابق، ص٤٣٢.

١٨٠- أمين حافظ السعدني، **أزمة الأيديولوجيات السياسية**، مرجع سابق، ص ص١٥٥- ١٥٦.

١٨١- راسل چاكوبي، **نهاية اليوتوبيا: السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة**، ترجمة: فاروق عبد القادر، مرجع سابق، ص٣٢.

اجتماعي واحد، فتصبح العلاقات الاجتماعية لا تحدها مسافات، بمعنى أن تنتظم في وحدة كونية تصبح معها حدود الدول أقل مركزية على الرغم من استمرارها»[١٨٢]، فيفضي الانفتاح الرأسمالي العولمي إلى «نزع مركزية الذات الاجتماعية»[١٨٣]. وتمثِّل الشركات العظمى، «عابرة الأقوام»، شكلاً جديدًا للإمبريالية العالمية تعيد تكريس هيمنة دول المركز على دول الأطراف بوصفها «إمبريالية غير رسمية جديدة، بمعنى الاستقلال السياسي لدول الأطراف مع التبعية الاقتصادية»[١٨٤] التي يستتبعها تبعية ثقافية وفكرية على نحو ما.

وأينما تذهب الذات في العالَم تلحظ انحسار الشيوعية في بقاع كثيرة، فيقول سعدي يوسف في قصيدته «الشيوعيّ الأخير يقرأ أشعارًا في كندا»:

ضاقت به الدنيا،

ولكنْ لم يَضِقْ، هذا الشيوعيُّ الأخيرُ، بها ...

وكان يقول: للأشجارِ موعدُها، وإنْ طالَ الخريفُ سنينَ أو دهرًا!

وكان يقول أيضاً: خمسَ مرّاتٍ تَـلَـوتُ الشِّعرَ في وطني، لأبتدِئ الرحيلَ ...

وكانَ...

لكني سمعتُ بأنه قد كان في كندا

لأسبوعَينِ؛

ماذا كان يفعلُ؟

ليس في كندا، شيوعيون بالمعنى القديمِ[١٨٥]**.**

يتناوب الذات، «الشيوعي الأخير»، إحساسان: ضيق الدنيا في إشارة أنّه لم يعد لهذا الشيوعي الذي يصف نفسه بالأخير دلالة عن انفضاض الشيوعيين عن أيديولوجياتهم الشيوعية- متسع له في عالم غير موات لأيدلوجيته الشيوعية التي تجاوزها الزمن، في مقابل عدم ضيق هذه الذات بالدنيا وتمسُّكها بحقها في الحياة بالشعر.

فرغم أنّ الذات تشعر بأنّها في خريف الشيوعية بتساقط أوراق شجرة الاشتراكية

١٨٢- أمين حافظ السعدني، **أزمة الأيديولوجيات السياسية**، مرجع سابق، ص١٢٢.

١٨٣- أمين حافظ السعدني، **أزمة الأيديولوجيات السياسية**، مرجع سابق، ص١٢٢.

١٨٤- بيتر تيلور- كولن فلنت، **الجغرافيا السياسية لعالمنا المعاصر: الاقتصاد العالمي، الدولة القومية، المحليات**، ترجمة: عبد السلام رضوان- إسحق عبيد، (الكويت، سلسلة **عالم المعرفة**، العدد ٢٨٢، يونيو ٢٠٠٢)، ص٢٢٦.

١٨٥- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الخامس: ديوان الشيوعي الأخير يدخل الجنة**، مصدر سابق، ص٢٣٤.

لكنها لم تتخل عن حلمها الرومانسي رغم أن ليس له مكان ليغرس جذورًا له في أرض الواقع. ولكن، ما علاقة تعجب الذات من إلقاء الشيوعي الأخير شعرًا بكندا بغياب الشيوعيين بالمعنى القديم عنها؟ إذن، هل تحسّ الذات بأنّ شعرها مرتبط بالشيوعية في معناها القديم ونسختها الكلاسيكية؟ هل تشعر الذات في اعتناقها الشيوعية في نموذجها القديم (النموذج الستاليني) باغتراب ما إزاء نموذج متطور لشيوعية مُعَدَّلة؟ و«لقد اختصم اليسار الجديد مع اليسار القديم بسبب هذه المسألة على وجه التحديد: الستالينية. فقد شاء اليسار الجديد ألا تكون له علاقة بأولئك القادة المستبدين والموظفين البيروقراطيين وشيوعية الثكنات. ولهذا السبب لم يصدم اليسار الجديد الشيوعيين المحافظين وحدهم، بل صدم الشيوعيين البلهاء ومتبلدي الحس كذلك، ومن ثم اعتبر اليسار الجديد فوضويًّا إلى حد بعيد. وقد استجابت الأحزاب الشيوعية في كل مكان تقريبًا استجابات تتسم بالهلع تجاه اليسار الجديد، وفي السبعينيات، صدر كتاب يعد نموذجًا في هذا السياق بعنوان «أساطير معادية للشيوعية وراء أقنعة يسارية» يهاجم اليساريين الجدد باعتبارهم فوضويين وخلعاء فاسقين»[١٨٦]، وهذا ما قد يصيب الذات بفقدان الجدوى من إلقائها شعرًا يبدو متمسكًا بالشيوعية في نموذجا الراديكالي فيما لم يعد له أنصار أو متعاطفون أيديولجيًّا معه.

كذلك، فإنّ الذات تنعي انحسار الشيوعية في مراكزها الأروبية أيضًا، فيقول سعدي يوسف في قصيدة «الشيوعيّ الأخير يشهد أوّل أيار في برشلونة»:

لـو كنتُ جئتُكِ، يا شوارعُ، في الثلاثينات !
لو راياتُكِ الحمراءُ والسوداءُ كانت في يدَيَّ ...
ولو أقمتُ ببابِ حزبِ الفوضويينَ، النهارَ وليلَـهُ
والحُـلمَ والمتراسَ !
قد كانت لنا ايّــامُنا
(....)
ماذا يفعلُ العمّــالُ هذا اليومَ؟

١٨٦- راسـل چاكـوبي، **نهايـة اليوتوبيـا: السياسـة والثقافـة في زمـن اللامبـالاة**، ترجمـة: فـاروق عبـد القـادر، مرجـع سـابق، ص١٣. نقـلاً عـن:

-Robert Steigerwald, Anti-Communist Myths in Left Disguise (New York: International, 1977).

قد أبصرتُهُمْ

ومشيتُ أمتاراً أرافقهم كأني في صلاةِ الغائب...[١٨٧].

فيما يبدو أنّ الذات في ذكرى عيد العمال أوّل أيار ببرشلونة تستعيد ذكرى الكفاح الشيوعي المجيد في ثلاثينيات القرن العشرين خصوصًا في إسبانيا لا سيما برشلونة التي «كانت هي قلب إسبانيا الثورية»[١٨٨]. حين اندلعت الثورة العمالية في إسبانيا (١٩٣٦– ١٩٣٩)، فنجد أنّه «على الرغم من أنّ العمال الأسبان قد قادوا قتالاً بطوليًا ضد الفاشية وضربوا مثلاً رائعًا لما تكون عليه السلطة العمالية، إلا أنّ الثورة العمالية قد تحطمت تحت تأثير الضربات الموجعة للفاشية من ناحية وفشل الاستراتيجية الستالينية من ناحية أخرى"[١٨٩]، وشتان ما بين الكفاح الثوري للاشتراكية في أوربا في عهدها النضالي الزاهي وانسحاقها المنخذل، لذا «يرى نورمان برنباوم– وهو يلقي نظرة عامة إلى مأزق الاشتراكية– أن الفكر الاشتراكي في «موقف دفاعي» دون أن يكون له رصيد أو مشروعات أو آمال. والاشتراكيون الأوربيون قد أصبحوا «على تهذيب بالغ... قانعين بأنصبة بالغة الضآلة... يخشون أن يطلبوا أكثر من أنفسهم أو من ناخبيهم»»[١٩٠]، فالذات تحسُّ بغياب الشيوعية وأفولها وكأنّ هذه الذات يتنازعها زمنان: زمن ماضي هو زمن الحلم، الزمن المجيد للشيوعية وهو زمن متخيل تاريخي، في مقابل زمن آني موحش تشعر فيه الذات بالوحشة والفقد.

لقد بات الشعور بالوحدة في ظل أفول الشيوعية هو المهيمن على قصيد سعدي في عزلته الوجودية التي تصحيه أينما ارتحل، فيقول في قصيدة «هذا الأول من أيار»:

لم أشعر أبدًا، أني ناءٍ

ووحيدٌ

مثل شعوري في هذا الأول من أيار...

١٨٧– سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الخامس:** ديوان **الشيوعي الأخير فقط**، (منشورات الجمل، بغداد– بيروت، ٢٠١٤)، ص١٧٠.

١٨٨– جيف بايلي، «الثورة الإسبانية (١٩٣٦– ١٩٣٩)، ترجمة: أشرف عمر، شبكة المعلومات (الإنترنت).

١٨٩– جيف بايلي، «الثورة الإسبانية (١٩٣٦– ١٩٣٩)، ترجمة: أشرف عمر، مرجع سابق.

١٩٠– راسل چاكوبي، **نهاية اليوتوبيا: السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة**، ترجمة: فاروق عبد القادر، مرجع سابق، ص٢٨. وما بين التنصيص نقلاً عن:

–Norman Birnbaum, “Socialism Reconsidered–Yet, Again”, World Policy Journal 13, no. 3 (fall 1996): 50–51.

ما حدثني أحدٌ
وأنا، لم أتحدث، حتى في السر، إلى أحدٍ.
والعمال احتفلوا في البارات
وأُغلقت الساحةُ
لا أعلامَ
ولا أحلامَ...
وأندريا تركت لندن كي تسكن روما، شهرًا
....
....
....
حسنًا يا ولدي!
نَمْ
وانتظر الأول من أيار يلوح في أحلامك
بالرايات الحمرِ
وبالقبضات...[١٩١].

يبدو أن تلك المناسبة الحالة في أول أيار وهي عيد العمال بما يفترض أن تحمله من توافق مع هوى الشاعر الشيوعي المذهب- إذ يرى نفسه الشيوعي الأخير- لم تستطع أن تخفف عنه شعورًا بالنأي والوحدة بلغ المدى والذروة، فالشاعر في منفاه يبدو وقد صار ذا وجود مهمل، فلم يحفل به أحد، فلا حديث من أحد في الواقع أو مع أحد في الخيال والوهم، فقد انتفى الكلام عن الذات في منفاها، حتى باتت رهينة الصمت، رغم الصخب واحتفالات العمال في البارات، أي في أجواء مغلقة ضيقة، بينما أغلقت الساحات، حيث يحتاج الشاعر إلى فضاء فسيح يستوعب ذاته الوسيعة، فقد تلاشت مظاهر الاحتفال بالعيد كالأعلام، وهو ما بدد- على مستوى شعوري- الأحلام والأماني، حتى أنّه فقد صديقته «أندريا» التي ارتحلت من لندن إلى روما.

وما بين مقطع القصيدة الأول ومقطعها الثاني يفصل الشاعر بأسطر ثلاثة من النقاط، فيما يُمثِّل بياضًا نصيًّا، كفترة صمت ووقفة انقطاع وتجميد مؤقت للدفقة القولية تعمل على بثّ معانٍ ودلالات وأقوال مطمورة باعتبار أنَّ «الصمت يُصنَّف ضمن العلامات

١٩١- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الرابع: ديوان صورة أندريا**، مصدر سابق، ص ٤٠٥.

اللالفظية والتي تحققت فاعليتها الدرامية في دعمها وتأكيدها للعلامات اللغوية وهذا ما أكده النقاد من أنّ العلامات اللامنطوقة- الصمت- تدعم العلامات المنطوقة وتؤكدها»[١٩٢].

وإذا كان النص الأدبي يتطلّب حسب إيكو من القارئ «ملء البياضات التي لم يُعبرّ عنها النص أو عن الأشياء الواردة في النص لكنها ظلت بيضاء[١٩٣]، فإن لهذه الفراغات البيضاء عمقًا دلاليًّا وصوتًا غائرًا يستحث فعل القارئ على سماعه سعيًا لتأويل ذلك الفراغ، حيث «إنّ البياضات والفراغات في النص الأدبي هي التي تفتح النص على تعدّدية القراءة والتأويل... ويتم التأويل بالتشارك النصيّ لحظة التفاعل بين النص وقارئه النموذجي الذي يفترضه النص كاستراتيجية نصية لهذا القارئ الذي يضع لنفسه فرضية عن المؤلِّف»[١٩٤] فتلك البياضات والفراغات النصية هي جسر شراكة بين المؤلِّف والمتلقي.

ومن تبدّيات شعرية الصمت أنّه يوحي «بصفة عامة، رغم أنّه متاح لنا دائمًا، بما هو ناء منعزل ومتعذر بلوغه. والعواطف المرتبطة بالصمت هي الرهبة، والخوف والتوقير... فإنَّه ينطوي على الغموض والعمق. ونظرًا لأنّه بإمكاننا معرفة القليل جدًا عن الأشياء الصامتة، فإنّنا نفترض أن هناك ما هو أكثر فيها ويفترض أن نسعى إلى معرفته، وأنّ الأشياء الصامتة هي بمثابة حكمة ليس بالإمكان وصفها»[١٩٥]، فشعرية الصمت تتبدى في إبهامه وتشتت الدلالات التي يمكن أن يعد بها.

إذن، فما غرض الأسطر المنقوطة في الفصل الوصل بين مقطعي القصيدة؟ هل هي وقفة تأملية لتدارس الموقف بعد الشعور بالإخفاق والعزلة؟ أم تعبير عن التذبذب- لا شك- بين الإحباط والأمل، حتى ينحاز الشاعر للأمل، بانتظاره- ولو على صعيد الحلم والتمني- الأول من أيار بالرايات الحمر شارة الثورة وعلامة القوة، وسواء كانت ثنائية الحديث الموجّه إلى (ولدي) خارجية (ديالوج) أو داخلية (مونولوج)، فقد تكون الوقفة الفاصلة بالنقاط تعبيراً عن زمن برزخي بين الحلم المحبط ومساعي معاودته، وقت

١٩٢- سافرة ناجي، **الصمت في الأدب المسرحي المعاصر: اللامعقول أنموذجًا**، (سورية، دمشق، دار الينابيع، الطبعة الأولى ٢٠١١)، ص١٥٢.

١٩٣- أمبرتو إيكو، «القارئ النموذجي»، مجلة **آفاق**، العدد ٨٦/٨٥، (اتحاد كتاب المغرب، ١٩٨٨)، ص١٤٢.

١٩٤- حورية الخمليشي، **الكتابة والأجناس: شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث**، (دار التنوير، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى ٢٠١٤)، ص١٤٥.

١٩٥- جي. إيه. وارد، **أشكال الصمت الأمريكي: واقعية جيمس آجي، ووكر إيفانز، وإدوارد هوبر**، ترجمة: محمد هاشم، مرجع سابق، ص٢٩.

مستغرق بإقناع الجيل القادم بمواصلة الحلم الشيوعي، لتحقيق ما فشل في بلوغه الآباء، أو إقناع الذات بعدم التخلي عن حلم الاحتفال بعيد الأول من أيار وانتظاره، فقد يكون الولد تعبيراً عن الوجود الطفولي أو روح الحداثة والشباب والفتوة في كينونة الذات بما يحمله من معاني البراءة والقوة والأمل.

٢-٤-٢-٢- التمسُّك بالشيوعية

وبرغم من تراجع الشيوعية والحصار الذي تتعرض له الاشتراكية وانحسارها فإنّ الذات تتمسك بوعي رومانسي بالشيوعية حتى كحلم رغم إدراكها خفوته وشعورها بانطفائه وهو ما يُوقِع الذات في نوع من التناقض أو لنقل الاضطراب النفسي والصراع الأيديولوجي الداخلي بين ما تعاينه واقعًا خارجيًّا وما تكنه من حلم مُكَبَّل بداخلها، فكأنّ الذات- باختيارها رهان التمسك بالشوعية- تسبح ضد تيار الواقع التاريخي، ومع ما تلمسه الذات من ضعف الشيوعية وتواري الاشتراكية فقد ينتابها- ولو لبُرهة من الوقت- حالة من التردد والتفكير في التخلي عن قناعاتها التاريخية، فيقول سعدي يوسف في قصيدته «استقالة الشيوعي الأخير»:

قال الشيوعيُّ الأخيرُ:
سأستقيلُ اليومَ
لا حزبٌ شـيوعيٌّ، ولا هُم يحزَنون!
(........)
أستقيلُ
وأبتَني في خيمةِ العمّالِ
مطبعةً
ورُكنًا ...
سوف أرفعُ رايتي خفاقةً في ريحِ أيلولٍ
مع الرعدِ البعيدِ، ومَـدْفَقِ الأمطارِ،
أرفعُها
ولن أُدْعَى الشـيوعيَّ الأخـير![١٩٦].

١٩٦- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الخامس:** ديوان **الشيوعي الأخير فقط**، مصدر سابق، ص ص١٤٦- ١٤٧.

تعلن الذات في لحظة قنوط وإحباط نيتَها بالتخلي عن ارتباطها المؤسسي بالشيوعية المتمثل في عضوية الحزب الشيوعي، ولكن في عز تفكير «الشيوعي الأخير» بالاستقالة فهو لا يتخلى عن رفاقه من الطبقة البروليتاريّة، كما لا يتخلى عن فعله الثقافي ضمن الفضاء العمالي بابتناء مطبعة وركن، وكأنّ الذات حتى في ذروة تفكيرها بالانفصال عن الشيوعية كنظام حزبي هي تمارسها كفعل اتصالي وتحريضي وتنويري، ثم ما تلبث الذات أن تتراجع عن قرارها بالتخلي عن الشيوعية:

انتفضَ الشيوعيُّ الأخيرُ:
إن استقلتُ
فأين أذهبُ؟
إنّ ثمّتَ منزلاً لي،
فيه عنواني المسجَّــلُ ...
ولْـيَكُنْ بيتًا لأشباحٍ !
سأسكنُه
وأسكنُهُ
لكي أُدْعى الشيوعيَّ الأخير![١٩٧].

إنّ تراجع الذات عن قرارها بالتخلي عن الشيوعية لا يُمثّل ترددًا أيديولوجيًا أو تأرجحًا شعوريًا فحسب بين موقفين متقابلين بترك الشيوعية أو التمسك بها، ولكنّ مُبرر الذات في تَمَسُّكها بالشيوعية لعدم وجود وجهة مكانية أو مأوى للذات حال تخليها عن الشيوعية يبدو مُبَرَرًا براجماتيًا.

إذن، فتمسك الذات بالشيوعية، لدى سعدي يوسف، يكون مشمولاً بنوع من المراجعة، مراجعة الذات لموقفها من الشيوعية وموقف الرفاق من الشيوعية أيضًا، فيقول سعدي يوسف في قصيدة بعنوان «أحد أصدقائي»:

ظلَّ، كما كان، شيوعيًّا
يعملُ في قَبوِ المَبنى، سرًّا
ويُسَمّى (أي يتسمّى)... سينْ.
يقرأُ ما في الصحفِ الأولى

١٩٧- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الخامس: ديوان الشيوعي الأخير فقط**، مصدر سابق، ص ص١٤٧- ١٤٨.

يستقرىءُ تاريخَ العالَم، والعمالِ
ويطلبُ ما يَتقَرّاه ولو فِي الصينْ...[١٩٨].

يبدو أنّ الذات الشيوعية تلوذ بالتاريخ، تاريخ الحركات الشيوعية، لتهرب من شعورها الاغترابي بانسحاق الشيوعية وانخذال المشروع الاشتراكي باستعادة تاريخ زاه للشيوعية، ويبدو حديث الصوت الشعري في النص عن أحد الأصدقاء ما هو إلا حديثٌ عن النفس، كما يبدو أنّ استعارة طلب الذات ما تتقرّاه من تاريخ العالَم والعمال «ولو في الصين» مستمدة من الحديث النبوي الشريف القار في ذاكرة الذات التراثية: **(اطلبوا العلم ولو في الصين)**، وكأنّ طلب الذات العلم بالشيوعية هو فعلٌ مقدس، كما أنّ الصين، تحديدًا، كبلد شيوعي تمُثِّل أنموذجًا للتجربة الشيوعية التي بقت صامدة رغم وسمها بالديكتاتورية.

وفي استعادة الذات لمواقف الرفاق من الشيوعيين– وكأنّها تحاول الائتناس بهم في اغترابها الوجودي والفكري في المكان الآخر– تتذكر من تمسكوا بالنضال ومن تخلوا عن القضية الشيوعية:

أحيانًا يتذكّرُ من ظلّوا معه في الدربِ
فيفرحُ حين يُعَدِّدُهم:
أفذاذًا
وملائكةً من أعلى عِلِّيّينْ
وأحيانًا يتذكرُ من خذلوه بمنعطفات الدربِ
فيأسى حين يُصنِّفُهم:
موتى
ومُرابينَ، وأعوانًا للمحتلّينْ...[١٩٩].

إنّ حدة التباين في المواقف التي اتخذها الرفاق الشيوعيون بين الثبات على النضال الوطني أو العمالة للمحتل بما يعني الخيانة تبرز درامية التحولات في المشهد الوطني العراقي، كما تكشف عمالة بعض الشيوعيين واليساريين للمحتلين عن زيف البعض من اليسياريين وانتهازيتهم.

١٩٨– سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الخامس:** ديوان **صلاة الوثني**، مصدر سابق، ص١٢.

١٩٩– سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الخامس:** ديوان **صلاة الوثني**، مصدر سابق، ص١٢.

وثمة تمايز قد يبدو بين القادة الشيوعيين والأفراد المؤمنين بالشيوعية في التعاطي باسم الشيوعية مع المحتلين، و«لقد وجد القادة الشيوعيون أنّ قبولهم غير المتوقع، وغير المنطقي، ضمن تشكيلة الاحتلال الحاكمة والرسمية، بني على أساس واحد، هو إخراجهم من جوهرهم الإيديولوجي، وصفتهم الأساسية التي تميزهم: علمانيتهم وأمميتهم وطبقيتهم. فقد قبلوا تحت واجهة معينة، ضمن سياسة المحاصصة، باعتبارهم جزءًا من مكونات الاحتلال. لقد استقبلت قيادات الشيوعيين، لحسابات نفعية، كل تلك الصدمات بارتياح، وابتلعت منغصاتها وتعارضاتها برحابة صدر وسعادة، وهي تتمتع بأفضليات ونعم السلطة الجديدة»[٢٠٠]، وهو ما مثّل صدمة للشيوعي الفرد، فبرغم تواطؤ القيادة الشيوعية شأنّها شأن القوى والفضائل الوطنية «إلا أنّ الشيوعي الفرد وقع في صدام عنيف مع ذاته، ومع تاريخه كله، وشعاراته، واقتناعاته. أما المثقف فقد وجد نفسه يُوَاجَه مواجهة سافرة، وعدائية»[٢٠١]، وهو ما يضاعف اغتراب الشيوعي ويُفاقم أزمته إزاء انهيار الشيوعية بانخذال قادتها ومرجعياتها أنفسهم.

ورغم ما تعاينه الذات من أفول الشيوعية فإنّ استمساكها بأهداب الحلم الشيوعي يبقى أملاً لها فيقول سعدي يوسف في قصيدته «متفائلاً أحيا»:

يموتُ الشيوعيُّ
لكنّ حُلْمَ الشيوعيّ أجملُ من أن يموت...
البيوتُ لساكِنِها
والحقولُ لحارِثِها
والأغاني لِمَن لَا يُطيقُ السّكوت...

....

....

....

إذًا: لن يموتَ الشيوعيُّ
إنّ الشيوعيّةَ الـحُـلْمَ أبعَدُ من أن تموت[٢٠٢].

٢٠٠- سلام عبّود، **المثقف الشيوعي تحت ظلال الاحتلال (التجربة العراقية)**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، الطبعة الأولى ٢٠١٤)، ص ص٩١- ٩٢.

٢٠١- سلام عبّود، **المثقف الشيوعي تحت ظلال الاحتلال (التجربة العراقية)**، مرجع سابق، ص٩٢.

٢٠٢- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء السادس: ديوان غرفة شيراز**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٢٤١.

تبدو الذات في إيمانها بالشيوعية وتمسكها الأيديولوجي بها أنّها تعاين الشيوعية كحلم أبقى وأخلد من الأشخاص أنفسهم، وكأنّ الشيوعية بالنسبة للذات هي البيت والمأوى الأيديولوجي وهي الحقل الذي يحمل معاني النماء والإثمار وتجدد الحياة وهي الأغاني التي ترددها الذات، وهو ما يفضي إلى نتيجة مفاداها حياة الشيوعي نفسه طالما أنّ الشيوعية هي حلم متجدد.

ولكأنّ شاعرنا في تمسكه بالشيوعية حلمًا مراودًا يشايع غير مفكر وفيلسوف وعديدًا من المقولات الدافعة بعودة الماركسية بقوة، كما يذهب جاك دريدا فيلسوف التفكيك في كتابه الشهير أو بالأحرى محاضرته الشهيرة **أطياف ماركس** التي يستحضر فيها مسرحية **هاملت** لشكسبير التي يحضر فيها شبح هاملت الملك الأب المغدور والمقتول بعد رحيله على قلعة ألسينور ليكشف لابنه عن قاتله، فيكون شبح هاملت أو طيفه بمثابة كائن حاضر مخيم على المكان حتى بعد رحيل الكائن الأصل بما ينفي فكرة رحيله التام أو غيابه الأبدي- يستحضر دريدا هذه المسرحية الشكسبيرية كاستعارة لمعاودة كارل ماركس الحضور كطيف دال على حضور الماركسية من جديد وإن كانت بصيغة ليست مطابقة لصيغتها الأصل، فيدفع دريدا بوجود «شبح يطوف حول أوربا هو شبح الشيوعية»[٢٠٣] كما يدفع دريدا بأنّ أطياف ماركس وأشباح الماركسية تلوح وتحضر لتصنع المستقبل مؤكدًا على أنّه «ليس ثمة مستقبل من غير ماركس. وإنّه لن يكون من غير تذكُّر ماركس ومن غير ميراثه»[٢٠٤] ليؤكد دريدا مجددًا بأنّ الماركسية قارة في وعي العالم وذاكرته كما يدفع بضرورتها لتفسير العالم: «وإنّه لإغراء يدفعني لكي أروي قراءة النصوص وتأويل العالم الذي كان الإرث الماركسي قطعًا يشكل فيه- وهو إرث ما زال باقيًّا وإنّه إذن سيبقى- من جهة أخرى، عنصرًا حاسمًا، وإنّه ليس ضروريًّا أن يكون المرء ماركسيًّا لكي يستسلم إلى هذه البدهية. نحن نسكن في عالم، وبعضهم سيقول في ثقافة، يحتفظ بشكل مرئي مباشرة أو غير مرئي، بوشم هذا الإرث في عمق لا يحسب مداه»[٢٠٥] وهو ما يُبقي الماركسية طيفًا حلميًّا متجددًا ومتطورًا يرفرف على العالم.

٢٠٣- جاك دريدا، **أطياف ماركس**، ترجمة: منذر عياشي، (سوريا، حلب، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦)، ص٢٥.

٢٠٤- جاك دريدا، **أطياف ماركس**، ترجمة: منذر عياشي، مرجع سابق، ص٤١.

٢٠٥- جاك دريدا، **أطياف ماركس**، ترجمة: منذر عياشي، مرجع سابق، ص ص٤١- ٤٢.

إنّ المبرر الأكبر لعودة الماركسية بقوة أو لبقائها هو وجود الرأسمالية وطغيانها وتجمدها كما يؤكِّد تيري إيجلتون بأنّه «توجد فكرة غريبة خارج أوربا أنّ ماركس ونظرياته يمُكن أن يكونا قد دُفنا بسلام– وهذا يحدث داخل أزمة للرأسمالية هي الأزمة الأكثر تدميراً التي سجَّلها التاريخ. إنّ الماركسيَّة، التي اعتبرتً طويلاً الأغنى بلاغةً نظريًّا وسياسيًّا صاحبة النقد الذي لا يساوم لذلك النظام، قد عُهدت إليها الآن بكلِّ ثقة العودة إلى الماضي الأول»[٢٠٦]؛ فوجود الماركسية ضروري لتقويم الرأسمالية والحد من جموحها من حيث إنّ «الماركسيَّة هي نقدٌ للرأسمالية، نقدٌ شاملٌ هو الأكثر إحكامًا والأشدُّ من نوعه بين كلِّ ما ظهر من نقد على الإطلاق. إنّه أيضًا النقد الوحيد الذي حوَّل قطاعات واسعةً من الكرة الأرضيةً. ينتج عن ذلك إذًا، أنّه طالما أنَّ الرأسمالية تتقدم بازدياد، يبقى على الماركسية أن تتقدم هي أيضًا. إنّها لا تستطيع أن تحيل خصمها إلى التقاعد إلا إذا استطاعت أن تحيل أيضًا نفسها إلى التقاعد. وعند آخر مناسبةٍ لتلقي زيادة تقاعديَّة، تكون الرأسمالية أكثر شراسة من أيِّ وقتٍ سبق»[٢٠٧] وهو يُبقي ماركس حاضرًا بقوة كشبح يخيّم على العالم.

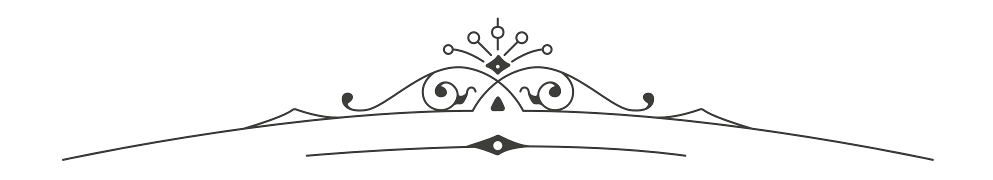
غير أنّ حضور ماركس أو بالأحرى الماركسية، في الوقت الراهن، يكون مشروطًا بقدر ما هو ضروري؛ إذ «تُعدُّ اليوم نفس فكرة الممارسة السياسية الماركسية ذات رنين متناقض ظاهريًّا، ومن الناحية الأخرى فإنّ نفاذ البصيرة النظري والإنجازات النظرية لماركس مقبولة الآن على نطاق واسع وقد كفت منذ زمن طويل عن أن تكون ملكية خاصة لتجمُّع أو توجُّه سياسي معين. ومَن ينشد منهم المجتمع حاليًا من حيث الأوضاع السوسيولوجية والتاريخية سوف يجد نفسه مقتبسًا أو مصححًا أو ساعيًا إلى تعميق أفكار ماركس، أو كما حدد المؤرخ الماركسي إريك هوبسبوم E. Hobabsawm «نحن جميعًا ماركسيون في الوقت الحاضر»»[٢٠٨]؛ أي أنّ استعادة ماركس أو الماركسية لا بدّ أن يكون بمعزل عن نماذجها الراديكالية الجامدة كالستالينية وغيرها من الأنظمة الشمولية التي أسأت استغلال الماركسية قناعًا زائفًا لاستبداديتها.

٢٠٦– تيري إيجلتون، **لماذا كان ماركس على حق**، ترجمة: غانم هنا، (لبنان، بيروت، دار الكتاب العربي، آب/ أغسطس ٢٠١٣)، ص١٠.

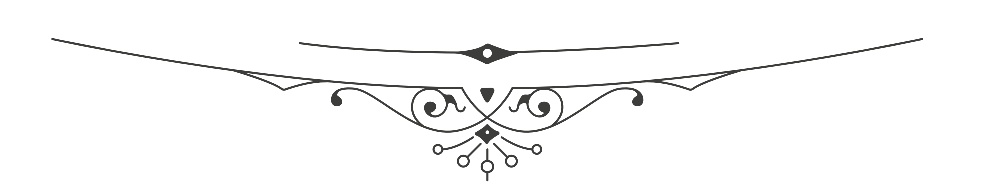
٢٠٧– تيري إيجلتون، **لماذا كان ماركس على حق**، ترجمة: غانم هنا، مرجع سابق، ص١٤.

٢٠٨– لويد سبنسر، «ما بعد الحداثة والحداثة وتراث المخالفة والاعتراض»، مقال بكتاب: **دليل ما بعد الحداثة: ما بعد الحداثة وسياقها الثقافي** (الجزء الأول)، تحرير: ستيوارت سيم، ترجمة: وجيه سمعان عبد المسيح، (المركز القومي للترجمة، العدد١٠٧٠، الطبعة الأولى ٢٠١١)، ص٢٤٨.

لذا، نجد أنّه بالرغم من أنَّ «الوعي القائم»، لدى سعدي يوسف، يبدو مثقلاً بوطأة تراجع الشيوعية وانحسارها السياسي كنظام للحكم فإنّ «الوعي الممكن» لديه يظلّ مستمسكًا بماركسيته وبأهداب حلمه الشيوعي، هذا الحلم الذي يرتبط عنده بـ«الغناء» لأنّه «لا يطيق السكوت»، وكأنّ الحلم الماركسي هو دافع الشاعر ومحركه للغناء وإطلاق صوته عبر شعره.



المبحث الثالث
استعادة المكان الأول





تـوطئـة

مع معيش الذات بمكان آخر، كالمهجر أو المنفى، مكان غير الوطن، مكانها الأول، ومع إحساسها بالاغتراب في المكان الآخر ينبثق بداخلها إحساس ما بالفقد المشمول بالحنين إزاء مكانها الأول، فيبقى ذلك المكان الأول يشاغل الذات ويراود وعيها ويلحُّ على ذاكرتها ناكئًا جراح الفقد ومجتراً مواجد الغياب.

إنّ المنفي عن وطنه والمغترِب في مكان آخر لا يمُكنه الانقطاع عن جذوره ومنبته الأصلي، فكما يرى إدوارد سعيد بأنّه «ثمة افتراض رائج، لكنه مخطئ كليًّا، وهو أنَّ كونك منفيًّا معناه أن تكون معزولاً تمامًا عن موطنك الأصلي، منقطع الاتصال به، مُفرَّقًا بينك وبينه على نحو ميئوس منه. ألا ليت هذا الانفصال الكامل القاطع صحيحٌ، لأنّك ستجد عندئذ العزاء في معرفة أنَّ ما تركته وراءك هو، إلى حدٍّ ما، شأنٌ لا مجال للتفكير فيه وغير قابلٍ بتاتًا للتغيير. وحقيقة الأمر أنَّ الصعوبة بالنسبة إلى معظم المنفيين تكمن لا في مجرد الاضطرار إلى العيش بعيدًا عن الأوطان. وإنّما إذا أُخذ عالمُ اليوم بالاعتبار، في تحمُّل العيش مع الأمور العديدة التي تُذكِّرك بأنّك في المنفى، وبأنّ موطنك بالفعل ليس بعيدًا جدًا، وبأنّ الحركة العادية للحياة اليومية العصرية تُبقيك على اتصال متواصل بالموطن السابق لكنّه مُعذَّب لصعوبة بلوغه ولا يُنجز. وبالتالي، فإنَّ المنفيَّ بعيش في حالة وسيطة، لا ينسجم تمامًا مع المحيط الجديد ولا يتخلّص كليًّا من عبء البيئة الماضية، تضايقه أنصاف التّداخلات وأنصاف الانفصالات؛ وهو نُوستلجيٌّ وعاطفيّ من ناحية، ومُقلِّد حاذق، أو منبوذ لا يعلم به أحدٌ، من ناحية أخرى»[1]، فإدوارد سعيد قد وضع يده على حالة الشتات الوجودي والتشتت النفسي والعلوق التي يقع المنفي فيها، ما بين حالة اللاانتماء للمكان الآخر الذي يعيش فيها المنفي، وحالة الحنين المعذّب لمكانه الأول، كذلك فإنّ تيسير وسائل الاتصال الإعلامي والمعلوماتي بالوطن يزيد من إحساس المنفي بوطنه ويُفاقم عذابات اغترابه عنه.

١- إدوارد سعيد، **صورة المثقف**، ترجمة: غسان غصن، مراجعة: منى أنيس، (بيروت، دار النهار، الطبعة الأولى، ١٩٩٤)، ص ص٥٨- ٥٩.

وقد يُمثِّل المكان الأول– بالنسبة للذات المغتربة عنه– معنى المكان في حد ذاته بوصفه معنى مجردًا وتعيينًا رمزيًّا، إذ إنَّ «حس المكان بالمعنى الأول، أي المكان الفعلي، حسٌّ أصيل وعميق في الوجدان البشري، وخصوصًا إذا كان المكان هو وطن الألفة والانتماء الذي يُمثِّل حالة الارتباط البدئي المشيمي برحم الأرض– الأم، ويرتبط بهناءة الطفولة وصبابات الصبا، ويزداد هذا الحس شحذًا إذا ما تعرّض المكان للفقد أو الضياع، وأكثر ما يشحذ هذا الحس، هو الكتابة عن الوطن في المنفى»[٢]، فتكون معاودة الذات، وطنها، مكانها الأول، واستعادتها له، بينما هي تعيش بمكان آخر، كالعودة إلى الرحم بالمعنى «اللاكاني»، حيث المهد التكويني الأول.

إنّ استعادة الذات مكانها الأول هو فعل تعويضي تقيمه الذات في داخلها وتنشئه في خيالها مكانًا تؤسسه عبر اللغة تعويضًا عن مكانها الأول الضائع وفردوسها المفقود، حيث إن «الوجود في المنفى يعني الانقطاع عن الوجود الفعلي في الوطن، كما يعني في الوقت نفسه تمددًا داخليًّا لهذا الوجود ذاته. وحين يصبح وجود الوطن داخليًّا تنشط حركة الخيال وتظهر مستويات متعددة للحلم والذاكرة، فيتفرق المكان الواحد في أمكنة عدة، ويتحول زمن الحياة تحت سمائه إلى أزمنة تاريخية أو شخصية أو أسطورية.

وتشكِّل هذه العناصر مجتمعة بناءً لغويًّا يُعَدُّ بديلًا عن الانفصال الخارجي عن الوطن. ومن ثم، لا يكون الانسحاب الاختياري، أو الاقتلاع القسري من المكان الذي يُحدث في الواقع، موتًا لفكرة الوطن، وإنّما تظل الفكرة قادرة على النمو في الغربة، فالشعراء في المنفى يعيشون وطنًا لغويًّا يبنونه في ديوان أو في قصيدة شعر»[٣]، فالذات تستعيد وطنها المفقود ومكانها الأول في فضاء القصيدة.

ولقد استحال العراق هاجسًا يشغل الشاعر، وهمًّا يساكنه ويؤرقه أينما حلّ، فيقول سعدي يوسف عن انشغاله بعراقه وانهمامه به:

أُفكِّرُ في العراقِ ...
كأنّ وحْلًا علىَ جَفني يحطُّ
كأنّ طيراً على طرفِ الـمُلاءة؛
أهْوَ نَسْرٌ، أم الثورُ السماويُّ؟
العراقُ مخضّبٌ بدمٍ ...
سَآوي إلى كهفٍ، سَآوي إلى نفسي

٢– اعتدال عثمان، **إضاءة النص: قراءة في الشعر العربي الحديث**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **دراسات أدبية**، ١٩٩٨)، ص٨.

٣– اعتدال عثمان، **إضاءة النص: قراءة في الشعر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص٨.

وأسألُ عن شبابي.

أفكِّرُ في العراقِ ...
كأنّ صِلاً على جفني يَحِفُّ
كأنّ مِعزى على طرفِ الـمُـلاءةِ؛
كيفَ أسري وهذا الليلَ؟
كيف أقولُ: إني أنا؟
كيفَ أدخلُ في العراقِ؟
وكيف أدخلُ في ثيابي؟[٤].

يُفكّر الشاعر بالمكان الأول، الوطن، لا سيما في محنة الوطن؛ فيمسي تجلي المكان الأول على مرايا وعي الذات كالوحل على جفنها أو هو كالطير منبهم الهوية غير محسوم التحديد: أهو نسر أم الثور السماوي؟ وهو ما يستدعي نصًا غائبًا هو ملحمة **جلجامش**؛ حيث طلبت عشتار من الإله آنو أن يرسل ثور السماء ليهلك جلجامش الذي أهانها، وهو ما يشي بإدانة الذات الشاعرة المقدسَ أو بالأحرى إساءة استغلال الديني والمقدس في إفشاء القتل في الَوطن المُخَضَّب بالدم الذي تُفكِّر الذات فيه. فيكون استعمال الذات للأسطورة الشعبية كما في استدعائها ملحمة **جلجامش** بغرض الموازاة الاستعارية مع الحاضر وما يئن منه العراق من صراعات دموية بسبب إساءة الناس فهم المقدس والقتل باسم هذا المقدس.

ومن ثنايا النص تتفجر الأسئلة التي تُعبر عن حيرة الذات وارتيابها الوجودي، ففي استعادات الذات لمكانها الأول، وطنها، الَعراق، تبزغ التساؤلات لتُنازِع الحمولات الخبرية، ولا يأتي السؤال– عند سعدي يوسف– بريئًا لمجرد الاستفهام أو طلبًا للمعرفة؛ ذلك أنّ «شطرًا هامًا من المعرفة يكمن في القدرة على التساؤل. فالسؤال تناقض ورفض لثبات الأشياء، وكشف عما تنطوي عليه من مفارقة لا تتضح إلا بالسؤال... التساؤل في أرفع أشكاله محاولة صياغة جديدة لمعرفة متناثرة مُبددة عن العالم والأشياء. في هذا الإطار لا يصبح محض جهل بالأشياء أو تخبُّط في تبين علاقاتها بقدر ما يضحي تجاوزاً لإجابة قديمة سهلة، تكمن قوتها في تلفُّعها بثوب من القداسة الهشة»[٥]؛

٤- سعدي يوسف، صفحة سعدي يوسف على موقع التواصل الاجتماعي (الفيس بوك Face Book)، بتاريخ ٨/ ٨/ ٢٠١٦.

٥- محمد بدوي، «واحد وعشرون بحرًا» (قراءة في ديوان للشاعر أحمد دحبور)، مجلة **فصول**، المجلد الأول، العدد الرابع، ١٩٨١، ص٢٥٣.

فيُعبرِّ الاستفهام الأول (**أهْوَ نَسْرٌ، أم الثورُ السماويُّ؟**) عن حالة تردد إزاء المدركات الت١ي تعاينها الذات في رؤياها التهويمية في تجلٍّ سوريالي، فما تعاينه يبدو عصيًّا على التحديد، وكأنّ ثمة تراكبًا للصور التي تتداعى على وعي الذات أو التي تنبثق من لاوعيها في استدعائها لمكانها الأول.

ومن فرط التياع الذات انهمامًا بحال وطنها تتذبذب في وجودها وتتشكك في كينونتها: (**كيف أقولُ: إنيّ أنا؟**) فهذا التساؤل يعبر عن إحساس الذات بضياع هويتها وانمحاء كينونتها في منفاها وابتعادها عن مكانها الأول، العراق، إذ تبدو استعادة الذات مكانها الأول وتفكيرها بوطنها، العراق، كتهويم منبهم وكرؤية سوريالية تهفو الذات فيها إلى معجزة وفعل خارق كالإسراء لتبلغ مكانها الأول، العراق، بليلٍ. فيكون العراق، الوطن، المكان الأول بالنسبة إلى الذات كثيابها، أي رداء وغطاء لها، يحتويها، حيث يبرز السؤالان المتتابعان (**كيفَ أدخلُ في العراق؟/ وكيف أدخلُ في ثيابي**) تلبُّس الذات بالعراق مكانها الأول كالثياب وكأنّ الوطن بمثابَة ثياب تغطي الذات وتسترها، ما يعني التصاق الذات الشديد بوطنها وما يعني ضمنًا إحساس الذات بالعري في منفاها بعيدًا عن الوطن.

وإذا كان الشعراء السورياليون ورثة رمبو ولوتريامون يرون أنّ «سرّ كل عملية خلق، كامنٌ في حالة الحلم التي تمُثِّل أكمل نقطة في التجرّد الممكن أن يتوصل إليه الفكر البشري. من هنا قول لويس أراغون إنّ الإلهام هو «قابلية الفكر والعاطفة للفوواقع»»[٦]؛ حيث «يبتعد السورياليون عن العالم الواقعي، ليتوغلوا في عالم التجليات والأشباح، لأنهم لا يستطيعون التعبير عن أعمق انفعال في الكائن، إلا بالاقتراب من المدهش، حيث المنطق البشري يفقد فاعليته»[٧]، وإذا كان بول فاليري يذهب إلى أنّ «الشرط الصحيح للشاعر الصحيح، هو ما يتميّز لديه عن حالة الحلم»[٨] فإنّ استعادة سعدي يوسف لمكانه الأول، العراق، من منافيه بمكانه الآخر تبدو كفعل سوريالي أو كحلم تهويمي يجاوز الواقع.

وفيما يتبدى من الصورة (**كأنّ طيراً على طرف الـمُلاءة؛/ أهْوَ نَسْرٌ، أم الثورُ السماويُّ**)، و(**كأنّ صِلاً على جفني يَحفُّ/ كأنّ معزى على طَرَف الـمُلاءة**) فاعلية التخييل السورياليِ، إذ سعت السوريالية إلى بثّ «روح جديدة متجاوزة للمنطق في الفنون... حيث وُصفَت السوريالية بأنّها «قائمة على الإيمان بالحقيقة الأسمى لارتباطات مهملة

٦- إيفون دوبليسيس، **السِّوريالية**، ترجمة: هنري زغيب، (منشورات عويدات، بيروت- باريس، الطبعة الأولى، ١٩٨٣)، ص٥٨.

٧- إيفون دوبليسيس، **السِّوريالية**، مرجع سابق، ص٣٥.

٨- إيفون دوبليسيس، **السِّوريالية**، مرجع سابق، ص٥٩.

مسبقًا بعينها، وبالقدرة الكلية على الأحلام، وبالتلاعب العقلي بالأشياء بلا مبالاة»»[٩]، إذ «اعتمد التوجُّه السوريالي نحو الصورة على مبدأ التلاقي بين الوقائع غير المتوافقة»[١٠]، فالصورة السوريالية تجافي الوضوح إذ «في هالة الفوواقع، لا مكان للأفكار الواضحة والمعطيات المعروفة. لكنّ تغايرَ الصور يصدم اعتيادنا على تصنيفها في سبيل الانتفاع منها في كلام مباشر»[١١]، باعتبار أنّ الأداء السوريالي «هو استعمال خاص للصورة، أو هو إثارة الصورة لذاتها، فيما توحي به من هيولات. فكل صورة، كل لحظة، تحث على إعادة النظر في الكون كله»[١٢]؛ فالتشكيل السوريالي للصورة يعمل على مباغتة حس المتلقي بتراكيب تتجاوز التصور المنطقي العقلي للأشياء والعناصر.

وفي تصنيفه وشرحه لتكوينات الصور السوريالية يقول بريتون بفكرة «الجمال الاختلاجي» حيث «تحدَّثَ عن تجربة الجمال باعتبارها مقاربةً لشكل من أشكال الاختلاج الجسماني المشوب بتيار قوي وشبقي. عرَّف بريتون، بغموض نوعًا ما، ثلاثة أنواع من «الجمال الاختلاجي» السوريالي: «الشبقي المستتر» الذي نشأ بشكل مميز من المزج بين المتحرك والثابت (كما في المرجان)، و«الثابت- الانفجاري» الذي ينبع عندما تُترَجم الحركة إلى سكون (كما في صورة فوتوغرافية لعربة تنمو فوقها النباتاتُ بشكل مفرط)، و«السحري- الظرفي» الذي انبثق من «مواجهة سحرية» مع عبارة أو موضوع عجيب ظاهريًّا»[١٣] وما تتأسس عليه الصورة السوريالية التي نحن بصددها في «جمالها الاختلاجي» هي من النوع الثالث «السحري- الظرفي» حيث الثور السماوي بتكوينه السحري والملاءة التي في السماء.

وربما يكون تجاوزيةُ الصور السوريالية في تكويناتها الغريبة المنطقَ راجعًا لربط السوريالية الصورة والفن عمومًا باللاوعي؛ حيث أفاد الشعراء السورياليون بدءًا من بريتون من نظريات فرويد بشأن اللاوعي وما قال به من «التداعي الحر للمعاني» في تطوير تقنيات «الكتابة التلقائية»[١٤] باعتبار أنّ الفن السوريالي عمومًا يبدو نابعًا من اللاوعي، سواء الفردي أو الجمعي بالمفهوم اليونجي [نسبة إلى يونج]، فالسورياليون

٩- ديفيد هوبكز، **الدَّادئية والسِّريالية**، ترجمة: أحمد محمد الروبي، مراجعة: محمد فتحي خضر، (القاهرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، سلسلة **مقدمة قصيرة** جدًا، الطبعة الأولى ٢٠١٦)، ص٣٢. وما بين التنصيص نقلاً عن» البيان السوريالي الأول لبريتون ١٩٢٤.

١٠- ديفيد هوبكز، **الدَّادئية والسِّريالية**، مرجع سابق، ص٨٠.

١١- إيفون دوبليسيس، **السُّوريالية**، مرجع سابق، ص٦٨.

١٢- إيفون دوبليسيس، **السُّوريالية**، مرجع سابق، ص ص٦٧- ٦٨.

١٣- ديفيد هوبكز، **الدَّادئية والسِّريالية**، مرجع سابق، ص٨٢.

١٤- المرجع سابق، ص٣١.

يعتبرون أنّ اللغة الشعرية قد نشأت وتولَّدت في اللاوعي[١٥]. كما يتبدى- هنا- من تشكيل سعدي صوره من عناصر لاوعي متصل بالنص الغائب فيما يرتبط بعناصر ملحمة جلجامش كالثور السماوي.

ويستدعي مسعى الذات ارتداء ثيابها ما فعله جلجامش بارتدائه ثيابه الملكية بعد انتصاره على «خمبابا» الكائن الشيطاني رمز الشر وعودته إلى مدينة «أورو ك» في تأكيد على قيمة الفعل الإنساني إزاء عمل الآلهة، حيث سعى جلجامش كما في ملحمة **جلجامش** إلى بيان أنَّ «ما تتخذه الآلهة من قرارات ومنح الآلهة هي باطلة ولا تتوافق مع الواقع الإنساني»[١٦]. وكأنّ رؤية الذات للعالم، لدى سعدي يوسف، تنبني على تقديس الفعل الإنساني، فكأنّ الذات في علاقتها بوطنها تمسي كجلجامش في مواجهة الشرور التي تبثها القوى الراديكالية التي تستعمل أقنعة المقدس وتلعب بورقة الدين في إفشائها القتل بين الأبرياء، فتتأسس رؤية سعدي على تقديس الذات الإنسانية والمكان الذي ترتبط به.

ولمحاولات الذات استعادة مكانها الأول في ظل اغترابها بالمكان الآخر تجليات متنوعة وتمظهرات متعددة تتبدى في عديد من الحالات والآليات:

٣-١- الصراع الهوياتي ومغالبة المكان الأول للمكان الآخر

نتيجة حياة الذات بمكان آخر يحمل ثقافة أخرى غير المكان الأول وثقافته، ونتيجة ارتباط الذات جذريًّا بالمكان الأول فقد ينشأ صراع هوياتي بين المكانين في وعي الذات ووجدانها، مكان آخر تضطر الذات للإقامة به ويتحتم عليها محاولة التواؤم معه والتكيف- ولو بمقدار- مع نظام العيش فيه رغم التمايزات الهوياتية والثقافية عن موطنها، ومكان أوَّل يبقى عالقًا بوعي الذات ووجدانها يظلُّ يغالب الذات في مكانها الآخر. فالذات تتراوح بين مكان آخر تقيم فيه ولكن قد تشعر بأنّه ليس مكانها ومكان أوَّل غادرته الذات ولم يغادرها، فيظل يساكن وعيها وتظل الذات تهفو إليه.

ويبدو أنّ عدم الألفة مع تلك البلاد (المكان الآخر) رغم طول العيش بها نتيجة لانتماءات الذات للوطن، انتماءً للمكان الأول يتجاوز البعد المكاني:

أنتَ

حفيد كندةَ

وامرئ القِيس... النبيّ

١٥- المرجع سابق، ص٨٢.

١٦- رائد الحواري، «ملحمة جلجامش- الثور السماوي»، شبكة المعلومات (الإنترنت)، موقع **الحوار المتمدن**. الرابط: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=396028

أفق
لماذا أنت في أرض لقيصرَ؟
أي معنى أن تكون بلندن الصغرى؟
أو الكبرى...
أقول لك النصيحة يا رفيقي:
غادر الآنَ...
امرؤ القيس الذي قد جاء، لا تتركه ينتظرُ![١٧].

ما يزال الشاعر يتذكر أصوله العربية الضاربة بجذور التاريخ السحيق، انتسابًا لقبيلة كندة العربية اليمانية وامرئ القيس الملك وشاعر العربية العظيم الذي بلغ بإبداعه الشعري منزلة النبوة، وكأنّ صوت الهوية بذات الشاعر يستنهضه من غيبوبة، وكأنّ الذات لا تصدق ما هي فيه، فيحل قيصر برمزيته التاريخية في مواجهة امرئ القيس، ملك مقارنة بملك، ولكن، يتجاوز امرؤ القيس الملك العربي وجوده السياسي ليطغى عليه كونه ملك الكلام والشعر، مما يجعل له قيمة مضاعفة إزاء قيصر، لذا تفقد بلاد المنفى، بلاد قيصر، (المكان الآخر) أية قيمة أو أي معنى إذا ما حضرت بلاده (المكان الأول) برموزها التاريخية المشرقة التي تدفعه لمغادرة بلاد المأوى والمنفى.

وكما يتبدى من استخدام سعدي يوسف اللافت والمكرور لضمير المُخاطَب – هنا– أنَّ ثمة انشطارًا للذات أو لنقل حوارًا بين شطري الذات أو تمظهرين للذات: الذات المثالية التي تعود بأناها نحو جذورها التاريخية وهويتها الثقافية الغائرة في مقابل الذات الموضوعية، تلك الذات التي تعيش مغتربةً بالمكان الآخر، فتسعى الذات المُتكلِّمة إلى تبصير الذات المُخَاطَبَة بلاملائمة المكان الآخر لها وإعادتها إلى جذورها التاريخية والثقافية، «وأيًّا ما كانت الإمكانات والآثار الناتجة عن استخدام ضمير المخاطب، فإنّ الأمر الذي تنتج عنه هذه الآثار المختلفة يكاد يكون واحدًا، أعني ارتباط هذا الضمير بوجود درجة أعلى من الانفعال والعاطفة، يعانيها المتكلِّم في النص (الشاعر، أو الكاتب، أو الراوي، أو البطل)»[١٨]. فالذات المتكلِّمة تدفع الذات المُخَاطَبَة إلى اتباع امرئ القيس بوصفه أيقونة ثقافية وعلامة تاريخية.

١٧– سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء السابع: ديوان قصائد هيْرفيلد** (٢٠١٣)، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص ص١٥٣- ١٥٤.

١٨– خيري دومة، **أنتَ: (ضمير المخاطب في السرد العربي)**، (القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، سلسلة **رؤى نقدية**، ٢٠١٦)، ص٢٠١.

ومن تبديات الصراع المعتمل في أغوار الذات في مكانها الآخر أنَّ هذه الذات دائمًا ما تكون في تموضعها بالمكان الآخر مأخوذةً نحو مكانها الأوَّل:

في الضفة الأخرى: عمّي.

في شاطئنا: كان أبي.

في شط العرب:

الزورقُ مختبئٌ بين البرديّ. وحيدٌ[١٩].

فيما يتبدى من تلك القصيدة المُوَقَّعة بـ«نيقوسيا» أنّ الذات بينما هي تقف على شاطئ المكان الآخر إنّما تتطلع للضفة الأخرى، مكانها الأول، وفيما يتبدى من الإضافة لضمير المتكلِّم الجمعي (شاطئـ نا) أنّ ثمة شعورًا بالانتماء الجمعي- لدى الذات- يأخذها نحو مكانها الأول، هذا الانتماء الجمعي هو الذي يُشعر الذات بالألفة، ثم ما يلبث شعور الذات بالاغتراب والوحدة أن ينعكس على تمثلها الزورق بشط العرب مختبئًا وحيدًا؛ الاختباء خوف ما من مواجهة مصير ما أو خطر، والوحدة من غياب الناس ونأيهم، وهو ما يعكس بشكل غير مباشر غياب الأب والعم وفقد الذات لهم.

والغالب على قصيدة سعدي يوسف- كما يتبدى هنا في هذا المقطع- توظيفها التلغرافي للأشياء والعناصر بوصفها دوالاً في اقتصاد تعبيري واكتناز قولي واختزال تركيبي، فسعدي يوسف- كما يراه صلاح فضل- «هو أحد القلائل من الشعراء العرب الذين تمكنوا من تخليق إطار متبلور للنظام المقطعي في القصيدة، بحيث تمتلك شكلاً نصيًّا محددًا دالاً، ووظيفة مجازية بارزة، تعتمد على أقصى درجات الاقتصاد في اللغة وتماسك بنية الدوال ووضوح الإشارات الشعرية، لكنها لا تقع نتيجة لكل ذلك في أسر محدودية أو أحادية المدلول، بل تتميز بالقدرة الرامزة الكفيلة باختزان طاقات شعرية هائلة تتفجر من كلماتها القليلة. كما أنّها تعتمد على تقنية خاصة في تركيب الوحدات النصية تفتح السبيل لقراءات عديدة ومتباعدة في الآن ذاته»[٢٠]، فتعدد المدلولات للدال الواحد واستحالة المدلول دالاً مفضيًّا إلى مدلول آخر هو سمة بادية في شعر سعدي يوسف.

وكما هو متبدٍّ، فإنَّ البحر، كفضاء ترتاده الذات في المكان الآخر، غالبًا ما يَدْفعُها نحو مكانها الأول، نحو ذلك الأمل المراوح بالعودة إلى الوطن، فيقول سعدي يوسف:

١٩- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثالث:** ديوان **محاولات** (١٩٩٠)، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص١٢٠.

٢٠- صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، (الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة **كتابات نقدية**، العدد٥٤، أغسطس ١٩٩٦)، ص ص٤١٦- ٤١٧.

قد كدتُ أبْلغُ برشلونةَ في نسيم الفجرِ،
كان البحرُ يهدأُ
والنوارسُ تنفضُ الميناءَ نفضًا صائحًا
والبحرُ أبيضُ.
أين تمضي، أيها المخبولُ، بالأطفالِ، بامراةٍ معَذّبةٍ؟
كأنّكَ قاصدٌ بغدادَ!
هل أنصتَّ للعصفورِ ينقرُّ تمرةً؟
يا ضيعةَ الأيّام!
لو لم تقطع البَحر الخفيفَ
ولم تحاوِرْ نَقرةَ العصفورِ
يا ولَدي...
لو التففتَ ببرشلونة بُرْنُسًا
ونسِيتَ بغدادَ التي تنأى، وتَبْرُقُ كالسراب...[٢١].

تبدو الذات في المكان الآخر، دونَ برشلونة، مجذوبةً نحو مكانها الأول، بغداد. وبينما تسمع الذات صياح النوارس نافضةً الميناءَ بمكانها الآخر إذ بها تسمع أو بالأحرى تتوهم «العصفور ينقرُّ تمرة»، والتمرة هي ثمرة النخل الذي هو علامة أيقونية ترمز إلى المكان الأول وتُذكِّر الذات بوطنها، وكأنَّ حنين الذات لمكانها الأول قد حدا بها أن تنسلخ من واقعها والانفعال بمؤثرات المكان الآخر، كصياح النوارس، لترتدَّ بخيالها ووهمها نحو مكانها الأول، حيثُ تتوهم «العصفور» ينقرُ «تمرة».

وكما يتبدى من التفات الصوت الشعري الضمائري من ضمير المتكلِّم في الأسطر الأربعة الأولى من هذا المقطع إلى ضمير المُخَاطَب في بقية أسطر المقطع تأشيراً إلى الذات أنّ ذلك تمَثيل لانتقال الوعي من التَمثُّل الموضوعي لوجود الذات الواقعي في مكانها الآخر بمحايثة «برشلونة» إلى التَمثُّل الوهمي، حيثُ تتوهم الذات حضورها بمكانها الأول، بغداد.

ويبدو التفات الصوت الشعري من ضمير المتُكلِّم إلى المُخَاطَب كتجلٍّ لانشطار الذات تمثيلاً للوعي الشقي الذي يتنازع بداخله صوتان للذات أو بالأحرى صوتان لذاتين هما أقنوما «الأنا»: الذات الموضوعية التي تعيش في المكان الآخر، في مقابل الذات الحالمة أو المتُوهِّمة التي تهفو إلى مكانها الأول، وتحنُّ إلى وطنها.

٢١- سعدي يوسف، **محاولات في العلاقة**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٦)، ص ١٤.

وبالتنقيب في أغوار النص نبشًا في بنيته التحتية بحثًا عن «النص الغائب» سنجد أنّ الصورة أو الدعوة التي يبثّها صوت الذات المضادة التي تحاول أن تثني ذاتها المتُوهمة عن هفوها إلى مكانها الأول: (**يا ولَدي.../ لو التففتَ ببرشلونة بُرْنُسًا/ ونسيتَ بغدادَ التي تنأى، وتَبْرُقُ كالسراب**) يردُّنا في «تناص منحسر» الذي يكون- بحسب جان ريكاردو- بوشائج لنص ما للكاتب في كتاب له تستدعي نصوصًا سابقة من كتب أخرى له[٢٢]، فتسدعي الصورة التي يبثّها صوت الذات المضادة التي تتمثّل التفاف الذات «**ببرشلونة بُرْنُسًا**» صورة الأخضر بن يوسف الذي يمُثِّل قناعًا للذات في شعر سعدي بوصفه ذاتًا ظلّية وهو يتبادل مع الذات، كلُّ قميصَ الآخر، أو قد يتمسّك ببرنسه الصوف حين يحتدُّ على الذات:

كان يلبس يوما قميصي

وألبس يوما قميصه،

ولكنه حين يحتدّ

يرفض أن يرتدي غير برنسه الصوف[٢٣]

وكأنّ «البرنس» هو رداء الذات وتمظهر هويتها، وكأنّ دعوة الذات المضادة للذات بالالتفاف «ببرشلونة برنسًا» تحمل ضمنيًّا، بالاستماع إلى صوت النص الغائب، دعوة للذات بالتخلي عن هويتها التاريخية وكينونتها التي كثيرًا ما رافقتها المتُمثِّلة في قناع «الأخضر بن يوسف».

إنّ ارتباط الذات بمكانها الأول في عز اغترابها بالمكان الآخر يتبدى في تعلقها بجذورها التاريخية كما في قصيدة «أمير هاشمي منفيٌّ في لندن»:

كلَّ صباحٍ أفتحُ عينيَّ على الغيمِ

الممطرِ دومًا

والأبيضِ أحيانًا.

أنا لا أتصوّرُ ما قالوا لي عن شمسٍ ثابتةٍ

فوقَ حِجازٍ...

قالوا أيضًا إنّ بلادي تلكَ،

٢٢- محمد القاضي وآخرون، **معجم السرديات**، (مادة تناص)، (تونس، ٢٠١٠(، ص١١٥.

٢٣- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول: ديوان الأخضر بن يوسف ومشاغله (١٩٧٢)**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص١٤٦.

وإني سأُتَوَّجُ فيها ملكًا يومًا ما...
أنا لا أرغبُ في أن أُمسي ملكًا.
لكنّ الأجدادَ يُطلّون عليّ من الجدران
ومن غرفةِ مكتبتي
ينتظرونَ،
وقد سكنوا أُطُرًا ذهبًا، ودفاترَ يوميّاتٍ
وفصولًا من كتبٍ لن أقرأها...
لُغتي اختلفتْ
وثيابي
حتى عيناي هما زرقاوانِ[٢٤].

ثمة مراوحة تقابلية تعتمل في فضاء القصيدة بين المكان الآخر بغيمه الذي تفتح الذات عينيها عليه كلَّ صباح في مقابل المكان الأول بشمسه، غير أنّ المكان الأول الذي تستدعيه الذات- هنا- (حجاز) يبدو مجازيًّا، مستعارًا عن الوطن كمملكة بكينونتها التاريخية يتوج الشاعر ملكًا عليها، في إشارة لتجذُّر انتماء الذات تاريخيًّا لمكانها الأول، هذا الانتماء المتبدي فيما تشعر به الذات من إطلالة الأجداد عليها من الحوائط والدفاتر اليومية والكتب فيما يُمثِّل منازعة من المكان الأول القار في وعي الذات وذاكرتها الثقافية للمكان الآخر.

وفيما يتبدى من تصريح الذات باختلاف لغتها أنَّ ثمةَ وعيًا ما يُداخل الذات بتغيرُّ لغتها واختلافها وفقًا لتغيرُّ السياق الاجتماعي باعتبار «أنَّ اللغة تتنوع طبقًا للهويات الاجتماعية للأشخاص أثناء تفاعلهم مع بعضهم البعض، ولأغراضهم التي يحددها المجتمع، وأطرهم الاجتماعية»[٢٥]، ويصاحب اختلاف لغة الذات في المكان الآخر اختلاف ثيابها أي المظاهر الثقافية المادية للذات في مكانها الآخر.

ويتأجج الإحساس بالصراع النفسي المحتدم بداخل الذات نتيجة الصراع بين مكانين وثقافتين: المكان الآخر والمكان الأول، فالمكان الأول يلازم الذات في مكانها الآخر ويغالبها، فيقول سعدي يوسف:

٢٤- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الرابع:** ديوان **حياة صريحة** (٢٠٠٢)، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٤١١.

٢٥- نورمان فيركلَف، **اللغة والسلطة**، ترجمة: محمد عناني، (المركز القومي للترجمة، العدد ٢٥٥٥، الطبعة الأولى ٢٠١٦)، ص٣٩.

في لندن الخضراءِ تأخذني الشوارعُ نحوَ نبتي
لي نخلةٌ في أول الدنيا، ولي في النخلِ سعفةْ
والكأسُ ماءُ الطَّلعِ... يا ما كانت الأيامُ رشفةْ!
يا ما، ويا ما... فلتَغَمْ عيناكَ، ولْتُجفِلْكَ رجفةْ
الليلُ يُضويني... أَنا المقطوع عن ولَدي وبنتي
«أنا يا صديقةُ متعَبٌ حتى العياء فكيف أنت؟»[٢٦].

فيما يبدو أنّ موضوعات المكان الآخر وأشياءه مثل الشوارع الخضراء تحيل الذات إلى مكانها الأوَّل، الوطن، الذي تسمه بأنّه «أوَّل الدنيا» بما يشي بما يُمثِّله ذلك المكان الأول بالنسبة للذات من أنّه بمثابة مركز الوجود ومنبع الحياة ومستهل العالم أي مبتدأ وعي الذات بالدنيا وإحساسها بالحياة، فسعدي يوسف ما يلبث أن ينشغل عن مكانه الآخر بمكانه الأول إذ «يبقى العراق في قصيدته عشقًا مبرحًا يمض به كلما امتنع عنه وعز الوصول إليه كانت تلك العاطفة وراء سعيه إلى التنقيب في تضاريس الأمكنة البعيدة عما يميزها من غيرها، ملمحها الشعبي أو طقسها لكي يقارنها بأماكنه الأولى»[٢٧].

ويستدعي ارتباط الذات بمكانها الأول، موطنها بالنخلة والسعفة عديدًا من المآلات الأسطورية كارتباط النخيل والسعف بالمسيح في حفاوة استقبال الجماهير له، من أهل وطنه، في أحد الشعانين مرحبين به بسعف النخيل- وفقًا للقصة المسيحية- ثم انقلابهم عليه بعدها بأيام قلائل بما يعكس عبث الجماعة بمصير الذات الفرد وبما قد يحيل أيضًا إلى انتماء الذات جذريًّا لمكانها الأول، في حين تُحرم من ولدها وبنتها في إشارة للانقطاع عن الأهل من المكان الأول في منفاها بالمكان الآخر وهو ما يُفاقم إحساسها بالوحشة.

وبتشريح البنية الهيكلية لهذا المقطع وباستجلاء تمظهراته المورفولوجية بل للقصيدة المتألفة من خمسة مقاطع على شاكلة هذا المقطع السداسي الأبيات نفسها بناءً ووزنًا وتقفية (أ ب ب أأ) حيث تتفق الأسطر (١ و٥ و٦) من كل مقطع في الإتيان بحرف التاء رويًا موصولاً بحركة الكسر في مقاطع القصيدة الخمسة مع ثبات السطر الأخير الذي يقتبسه الشاعر من عبد السلام عبد العيون كلازمة مكرورة فيما يشبه كثيراً بنية شعر الموشحات وكذا شعر التروبادور الذي شاع في أوربا في القرون الوسطى وتأثر

٢٦- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الرابع:** ديوان **حياة صريحة** (٢٠٠٢)، مصدر سابق، ص٤٣٠.

٢٧- فاطمة المحسن، **سعدي يوسف: النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث**، (دار المدى، سوريا: دمشق- لبنان: بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠)، ص٨٥.

به الأندلسيون، فيما تبدو «اللازمة» كـ«تقليد فني قديم يمُكن أن يُقال دون خوف من الشطط إنّه قد استخدم في أكثر فنون الشعر الشعبي في العالم. فهي توجد في (كتاب الموتى) المصري القديم، وفي المزامير العبرية، وأغاني الرعاة اليونانية التي كتبها ثيوقريطس وبيون، وفي قصائد الزفاف اللاتينية التي كتبها كاتوللوس. وتبدو اللازمة ملمحًا عامًا من ملامح الشعر البدائي والقبلي، مصاحبًا للرقص والعمل الجماعيين. ورُبما أمكن العثور على البدايات الحقيقية للشعر في صورة كلمات أو عبارات مكرورة، هي التي تُشكِّل اللازمة»(٢٨) وكأنّ شاعرنا يستعيد مكانه الأول على صعيدين؛ الأول: مقولاتي اعتمادًا على الصور ذات الفاعلية الإحالية إذ تحيله شوارع لندن الخضراء لنخيل بلاده، والآخر: كتابي تقني؛ باستعادة قالب شعري كلاسيكي ألصق بالجذور الثقافية للذات الجمعية التي تبدو الذات طرحًا منتميًّا إليها.

فيما يتبدى أنّ صور المكان الأول بعناصره ومكوناته تطغى على ما تعاينه الذات من آثار المكان الآخر، فيقول سعدي يوسف:

والآنَ... ماذا يفعلُ العصفورُ؟
ثمَتَ نخلةٌ بأبي الخصيبِ أحَبَّها رُطَبًا جَنِيًّا
جَنّةً
مأوى
وكان إذا تقاذفت الرياحُ الكونَ يأوي تحتَ سعفٍ سابغٍ منها؛
لقد طُمِرَ النخيلُ...
أبو الخصيبِ مضى، كما تتضاءلُ الذكرى مع الأيّامِ؛
ماذا يفعلُ العصفورُ؟
تورنتو التي لا تُنْبِتُ النخلَ... الحديقةُ؟
أهي تورنتو، إذًا... يا سيّدي العصفور؟(٢٩).

إذًا، يتبدى «النخل» الذي يلحُّ على وعي الذات بوصفها علامةً أيقونية من علامات المكان الأول كأثر غائب، مُفتَقد في المكان الآخر؛ ففي شعر سعدي يوسف «تتحول النخلة إلى رمز متعدد التجليات للوطن الذي ينأى، امتدادها الشامخ يرشق حضوره في

٢٨- عبد الهادي زاهر، **صلة الموشحات والأزجال بشعر التروبادور**، (القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠٠٠)، ص٤٩، نقلاً عن: .Princeton encyclopedia. P. 686

٢٩- سعدي يوسف، **ديوان الأنهار الثلاثة**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٥)، ص٦٣.

الفضاء الذي يغدو ممتدًا بطول المنافي، وجذورها القوية الضاربة في الأرض تغدو أشبه بالأوتاد التي تشد خيوط المرتحل المنفي إلى أصل هويته، يربط بينهما حبل سُرِّي لا سبيل إلى انقطاعه، مهما تعددت مدائن المنفى وبلدانه وصحراواته، بل حتى نسائه»[٣٠]، فيما تتبدى الذات كعصفور يفتقد مأواه وجنته. وإذا كانت النخلة رمزًا للعراق فإنّها، فضلاً عن ذلك، بوصفها شجرة، حيث «ترمز الشجرة أسطوريًا إلى المكان الذي يرتكز عليه الإنسان بثبات، في مرحلة تمهيدية لعملية تالية هي الارتقاء إلى السماء. فتجربة التعالي إلى عالم آخر فوق الحسي، حيث يبتعد الإنسان عن كل ما يتعلق بالحياة الأرضية، تجربة تحتاج إلى منطلق غالبًا ما يكون الشجرة»[٣١]، فضلاً عن كون النخلة شجرة تتصف بالخصوبة وتجدد الحياة ما يعني أنّ إحساس الذات بفقدان النخلة إنّما هو إحساسٌ بالجدب وافتقار الرسوخ الذي يرتبط بـ«أبي الخصيب» بوصفها منبت الذات ومركزها في المكان الأول التي تُمثِّل للذات مأواها وجنتها المفقودة.

أما كناية الذات عن نفسها بالعصفور فيعكس إحساسًا ما برقة الحال فضلاً عن توق للتحرر باعتبار أنّ الطيور عمومًا هي «أجسام تطير دون أن تتأثر بالنار أو اللهب. كما أنَّ من تفسيراتها النفسية النزوع إلى الحرية في الفضاء بعيدًا عن العالم الأرضي المليء بالمتاعب»[٣٢]. فضلاً عن أنّ تشبيه الإنسان نفسه بالطير عمومًا رُبما ينبثق من لاوعي جمعي شعبي باعتبار أنّ «الظن القائل بأنّ الطير ليس إلا أشكالاً اتخذتها الأرواح البشرية، هذا الظن أساسه قدرة الطير على التحليق والطيران، وهي القدرة التي يرى المعتقد الشعبي، أنّ روح الإنسان تشارك الطير فيها»[٣٣]، وكأنّ الذات عصفور يتوق لمأواه، نخيل أبي الخصيب.

إنّ غياب النخل عن تورنتو، المكان الآخر، يدفع الذات لاستدعاء مكانها الأول، «أبي الخصيب»، بنخيله وحدائقها، وفيما يتبدى من تكرار السؤال: (ماذا يفعل العصفور؟) أنَّ ثمة إحساسًا ما بالعجز والحيرة إزاء إحساسها بالفقد، فقد مكانها الأول، الذي يُلِحُّ عليها في المكان الآخر، ليقتلعها منه، لتعود باحثة عن جذورها بالمكان الأول.

٣٠- جابر عصفور، **تحولات شعرية**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٦)، ص ص١٩٢-١٩٣.

٣١- علياء الداية، **الرموز الأسطوية في مسرح وليد إخلاصي**، (سوريا، دار الحوار، الطبعة الأولى، ٢٠١٠)، ص٨٩.

٣٢- علياء الداية، **الرموز الأسطوية في مسرح وليد إخلاصي**، مرجع سابق، ص٢١.

٣٣- ألكزندرز هجرتي كراب، **علم الفولكلور**، ترجمة: رشدي صالح، (القاهرة، دار الكاتب العربي، ١٩٦٧)، ص٣٩٦.

ثم يعبرِّ التساؤل الآخر: (**تورنتو التي لا تُنْبِتُ النخلَ... الحديقةُ؟**) عن نفي- يتبطن بنبرة استنكار- أن تكون توريتنو التي لا تنبتَ النخل هي «الحديقة» التي ألفتها الذات وتتوق إليها كما في أبي الخصيب بمكانها الأول، وطنها، العراق، فالتساؤل يُعبرِّ عن إحساس بالفقد واغتراب الذات في مكانها الآخر لافتقادها مكانها الأول، بعلاماته كالنخل الذي في أبي الخصيب.

ويبلغ إحساس الذات بالاغتراب في ابتعادها عن مكانها الأول ذروته حين تحس نفسها كالابن الضال:

أنا، الابن الضالّ، المسكين

الضائع بين سماوات القارات

كنجمٍ أفلتَ...

....

....

....

يا أمي:

غطّيني بحرير ترابكِ

بالنور الدافق من عتمة قبرك[٣٤].

هل يعكس شَعور الذات بأنَّها في مكانها الآخر كالابن الضال في ابتعادها عن مكانها الأول إحساسًا بالفقد فحسب؟ أم أنّه يحمل، كذلك، إحساسًا بالإثم والندم لمغادرة الوطن والرحيل عنه حتى ولو كان رحيلاً قسريًّا؟

بعيدًا عن مكانها الأول تبدو الذات ضائعة بين سماوات القارات رُبما في إشارة لمداومة الترحال بواسطة الطيران واللااستقرار بمكان معين بالمكان الآخر والتقلب بين المهاجر. وفي المقابل تحن الذات لتراب الوطن وما تتمثّله نورًا دافقًا من عتمة قبر الأم الذي يرمز رُبما للرحم الوجودي الذي تفتقده الذات وتحن إليه.

٣-٢- استعادة آثار المكان الأول

تعمل الذات بمنفاها في المكان الآخر مع شعورها بحدة اغترابها فيه على استعادة آثار المكان الأول، الوطن، الذي تعيد إنشاءه بواسطة فعل الاسترجاع الذاكرتي وعمل التخييل باستعادة آثاره من أماكن وأزمان عاشتها الذات فيه وشخوص كعلامات أيقونية

٣٤- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الرابع:** ديوان **حياة صريحة** (٢٠٠٢)، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص ص٤٢٣- ٤٢٤.

دالة على هذا الوطن المفقود، لتمارس الذات المبدعة في مكانها الآخر نوعًا مما يُمكن أن نسميه «كتابة الآثر» التي يتبدى عبرها الوطن، مكانها الأول، أثرًا بارزَ الحضور في وعيها الوجودي ورؤيتها العالم، وتتنوع استعادات الذات لمكانها الأول، الوطن، ما بين أماكنه التي تستعيدها وتعيد رسمها، وأزمنة تعود الذات إليها، وشخوص ترتبط الذات عبرهم بمكانها الأول:

٣-٢- ١- استعادة أماكن المكان الأول

تعمل الذات في مكانها الآخر على استعادة أمكنة اقترنت بها وعلقت بذاكرتها من المكان الأول، فتبدو أماكن ذلك المكان الأول منبثقة من جيوب اللاوعي وكأنّ الذات تعمل على استرجاعها مقاومةً لاغترابها في المكان الآخر وتأكيدًا على انتمائها للمكان الأول وتقويةً لعرى اتصالها به، حينها يمسي المكان تشكيلاً ذاتيًّا أكثر من كونه موضوعًا للتمثُّل التجريبي، فيأخذ المكان الأول الذات من مكانها الآخر، فتستعيد الذات مدن العراق ومراكزها كما في قصيدة «شهادة جنسية»:

عربيٌّ من العراق...

أنا: البصرة، بيتي ونخلتي. وأنا النهرُ الذي سُمّيَ باسمي ورملةُ اللهِ دربي وخيمتي. الآثلُ الشاحبُ سقفي وملعبي، وخليج اللآلئِ- الوعد لي، والبحرُ لِيَ. والسماءُ دومًا سمائي.

*

عربيٌّ من العراق...

أنا: الكوفةُ، ما خُطَّ في العروبة خَطٌّ قبلَها. والعواصم الألفً

ما كانت سوى من كنانتها. بيتُ عليٍّ، والمسجدُ الجامعُ، والنهرُ. هل تخَطِّينا الكتابةَ؟ الحرفُ كوفيٌّ، وقرآنُنا وصىٌّ عليها.

*

عربيٌّ من العراق...

أنا: المَوصلُ، خيلٌ وخُضرةٌ. كان سيفُ الدولة الأميرَ، وكانت حلبُ أختَها. السفائنُ في النهر. المُغَنّون في الضفاف. هنا صاحبُ البريد أبو تمامٍ. المرمرُ الصقيلُ هي الموصلُ، والأهلُ، والنضالُ الطوَيلُ[٣٥].

٣٥- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الخامس: ديوان أغنية صياد السمك**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٢٤٩.

يتبدى انتماء الذات لمكانها الأوَّل العراق، الوطن متعدد الأوجه، ما بين انتماء قومي متمثلاً في الكينونة عربية الهوية فضلاً عن انتماء وطني للعراق، إضافة لفروع هذا الانتماء المتبدية في الارتباط بمدن العراق ومراكزه الرئيسية، على نحو أفقي، باستعادة ملامحها المكانية وعلاماتها الأيقونية البارزة كالبيت والنخلة والنهر والجامع، وعلى نحو رأسي، باستعادة تاريخها النضالي كعلاقة سيف الدولة وأبي تمام بالموصل، وما تتسم به هذه المراكز من ممارسات ثقافية تاريخية كالكوفة كالخط الكوفي والموصل من الغناء.

وفيما يتبدى من علاقة الذات بالمكان في عياناته المادية أنّ ثمة تماهيًّا بين الذات والمكان وأنَّ ارتباط الذات بمكونات مكانها الأول كالنهر والسماء وغيرها يصل حد التوحد؛ لتستحيل الذات والموضوع، المكان، واحدًا فيما يُشكِّل نوعًا من «وحدة الوجود» ما بين الذات وعناصر المكان:

عربيٌّ من العراق...
أنا: هذا الفراتُ، الذي يُوحِّدُ أهلًا، وبلادًا، وأُمّةً. كلُّ كفٍّ من مائه
موعدٌ في جنة الخُلْد. يا صبايا الفرات، صبرًا! لكُنَّ النهرُ والفخرُ...
سوف يأتي زمانٌ للتهاليلِ. نحنُ نُقسِمُ بالنهرِ، وباللهِ، والسوادِ الأصيلِ.

*

عربيٌّ من العراق...
أنا: بغدادُ، موصوفة بما ليس في الوصفِ. الكتابُ العصيُّ. والجنّةُ.
الدربُ المؤدِّي إلى الدروبِ. أتاها كلَّ عصرٍ برابرةٌ. لكنّها أحكمت الأنشوطةَ.
العزيزةُ بغدادُ.
والأسيرةُ بغدادُ،
والأميرة بغدادُ...
والجدارُ الأخيرُ[٣٦].

تواصل الذات الشاعرة استعادتها لمراكز العراق ومدنها الرئيسية وكذلك شريانها المائي، نهر الفرات، الذي يبدو كأنّه الحبل السري الذي يربط مراكز العراق، وتأكيد هويتها العروبية وانتمائها لمكانها الأوَّل، العراق، عبر تكرار الجملة التصديرية «**عربيٌّ من العراق**» في مستهل مقاطع القصيدة فيما يُعرَف بتقنية «الأنافورا» «Anaphora» أو

٣٦- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الخامس: ديوان أغنية صياد السمك**، مصدر سابق، ص ص٢٤٩- ٢٥٠.

««تكرار الصدارة»، وهي نوع من التكرار يُستَخدم في الشعر كما في النثر؛ إذ يكرر الشاعر أو الناثر كلمة أو عبارة في بداية مجموعة من الفقرات المتوالية، أو مجموعة من الأبيات المتوالية، أو حتى مجموعة من الجمل»[٣٧] فبحسب صلاح فضل فإنَّ هذا الفعل «يفجر قدرًا كبيراً من غنائية التكرار الشبحي وربط الصيغ بخيط منظور وغير ممجوج مثل السجع. كما أنّه يُعد المدخل الطبيعي لعملية أثيرة في الكتابة الغنائية وهي الاستبطان واستحضار العوالم الداخلية، فكأنّه مفتاح يلج عبره المتكلِّم إلى دنياه وأحلامه ورؤاه. وإذا كانت الغنائية تعني فرضًا إرادة البوح، وضرورة التعبير عن الوجدان الذي يعكس وحدة الشخصية فإنّ من يُمارس البوح بقوة أشد هو الذي يقترب من روح الشعر»[٣٨]. وبقدر ما تتجسد الجملة التكرارية الأنافورية إيقاعًا موسيقيًا بارزاً ولازمة صوتية بقدر ما تُجسِّد إيقاعًا نفسيًّا داخليًّا لما يُساكن الذات من شعور قوي بالانتماء لمكانها الأول.

وللبصرة المحافظة العراقية التي تضم بين أكنافها أبا الخصيب مولد سعدي يوسف ومنشأه حظ وافر في استعادات الذات للمكان الأول:

لم يبق من النخل سوى أعجاز خاوية

إن سماء بيضاء

سماء كانت خضراء

تمد يديها نحو سماء ثالثة:

«أنا عريانة

أنا عريانة

ذهبت بالنخل مدافعهم

ذهبت بالأهل مدافنهم

أنا عريانة»

والبصرة يدخل تحت شوارعها

تدخل تحت الماء أجاجا

تدخل تحت الكتب المصفوفة

تدخل في الروح ولا تخرج الا والروح..

٣٧- خيري دومة، **تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: (١٩٦٠- ١٩٩٠)**، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **دراسات أدبية**، ١٩٩٧)، ص١٩٠.

٣٨- صلاح فضل، **أساليب السرد في الرواية العربية**، (دار المدى للثقافة والنشر، سورية، دمشق- لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣)، ص١٠٧.

مدينتنا!

من ضيع عادات النورس؟

من جاء بغربان الجثث الأولى؟

من جاءك بالأكياس الرملية يا فيروز الشطآن؟

من غطى سباخك بالقتلى؟[٣٩].

فيما يبدو من توقيع سعدي يوسف بتدوين تاريخ ومكان القصيدة في (نيقوسيا، ١٢/ ٤/ ١٩٨٧) أنّ الذات في استعادتها البصرة مدينتها التي تعد ثاني أكبر المدن العراقية وعاصمة الجنوب العراقي إنّما ترثي البصرة فيما تعرضت له من خسائر أثناء حرب الخليج الأولى التي دارت رحاها بين العراق وإيران في الفترة من ١٩٨٠ حتى ١٩٨٨.

تبدو الصورة التي تُشكِّلها الصياغة الشعرية لمدينتها «البصرة» **(لم يبق من النخل سوى أعجاز خاوية)** خارجة من سياق قرآني، إذ تبدو متناصة مع الآية القرآنية: ﴿**فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَىٰ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ**﴾[٤٠] التي تصور صرعة القوم بأعجاز نخل خاوية في حين تستثمر الصورة الشعرية لدَى سعدي يوسف الصورة القرآنية وتدعمها تركيبيًّا بالنفي بـ(لم) والاستثناء بـ(سوى) ما يؤكِّد على شمول الفناء أهل المدينة وهو ما تعاود الصياغة الشعرية إنتاجه تأكيدًا لذات المعنى فيما يتبدى في السطرين الشعريين: **(ذهبت بالنخل مدافعهم/ ذهبت بالأهل مدافنهم)** من حيث تماثلهما التركيبي الذي يُحدث سيمترية إيقاعية تجعل القصيدة في هذا المنعطف كنشيد بكائي، فيما يعمل «مونتاج التماثل Sim-ilarity Montage ويتم بأخذ لقطة ومواجهتها بلقطة أخرى تتشابه مع محتواها»[٤١]– على إحداث الموازاة الاستعارية بين الأهل والنخل من ناحية والمدافع والمدافن من ناحية أخرى في وقوع فعل الذهاب الذي بمعنى المحو والإزالة والإفناء.

وفيما يتبدى من تَمَثُّل الذات للسماء التي تعاين تبدُّلاتها بوعي سوريالي أنّ ثمة تحولاً لونيًّا في لون السماء من الأخضر إلى الأبيض في إشارة للتحول من لون الحياة والإثمار إلى لون يعكس شحوبًا ثم تعلن تلك السماء عن عريها فيما قد يعكس إحساسًا يداخل الذات بفقدان الغطاء والحماية أو رُبما الانتهاك بفعل الحرب الدامية في حين أنّ البصرة لتبدو مقترنة بالكتب الموصوفة أي في ذاكرة الكتابة التي تعني ذاكرة الوعي الجمعي كما تدخل في الروح.

وفيما يتبدى من التشكيل السوريالي للصورة قيام فاعلية التخييل السوريالي بما يشبه

٣٩– سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثالث: ديوان محاولات** (١٩٩٠)، مصدر سابق، ص١٢١.

٤٠– **القرآن الكريم**، سورة «الحاقة»، آية ٧.

٤١– محمد عجور، **الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر**، سلسلة **كتابات نقدية**، (الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، ٢٠١١)، ص ١٢٧.

عملية التوليف الديالكتيكي ما بين الحدود والعناصر المتقابلة كما في هذه الصورة ما بين سماء بيضاء بما يوحي به اللون الأبيض من الشحوب والجدب، وسماء خضراء بما يوحي به اللون الأخضر من الحياة والحيوية ما يفضي إلى تَشَكُّل سماء ثالثة؛ فنجد أن السورياليين قد أفادوا من فكرة الديالكتيك الهيجلي في بناء صورهم؛ حيثُ «أفاد فكرُ هيجل بريتون فيما يتعلَّق بالتوفيق بين تأكيده الأولي على استكشاف اللاوعي من ناحية، وبين التزامه بالتغيير في العالم المادي الذي صَاحَبَ ولاءه، وولاء السوريالية، للشيوعية بعد ١٩٢٦، من ناحية أخرى. لقد كان القالب المثالي لفكر هيجل الأكثرَ أهميةً وحيثية على الإطلاق. في الفلسفة التقليدية بشكل معقد لهيجل، يتعرّف العقل على نفسه، أو الروح على نفسها، من خلال سلسلة تدريجية من التوليفات الجدلية. وبالنسة إلى بريتون، تعمل الصورة السوريالية بالمثل عبر التصادم بين مصطلحات متضاربة بُغْيَةَ إنتاج وحدة جديدة «أعلى»»[٤٢]، فالصورة السوريالية ديالكتيكية التوليف بما يناظر عالمًا جدليًّا ووجودًا ديالكتيكيَّ التكوين.

وعلى صعيد أيديولوجي، نجد أنَّ ثمة صلةً ما بين السوريالية والأيديولوجية الشيوعية والفكر الماركسي؛ فقد اعتُبِرت السوريالية «مناوئة للبورجوازية في جوهرها، لكنها كانت أكثر انغماسًا فيما هو غريب وعجيب»[٤٣].

ولكنّ لِمَ غلب على صور سعدي يوسف في استعادته مكانه الأول في عز اغترابه بمكانه الآخَر طابعٌ سورياليٌّ؟ فيما يتبدى أنّ غلبة السوريالية على صور سعدي في استعادته مكانه الأول تُعبرِّ عن وعي ما بكون الاستعادة الحقيقية أو العودة الحقيقية للذات إلى مكانها الأول، وطنها، بمثابة وهم، فتتخطى الذات الحواجز المنيعة التي تفصلها عن مكانها الأول وتحجبها عنه بحركة سوريالية في إنشائها التخييلي.

ويتبدى من الأسئلة المكرورة في أداة الاستفهام (من) فجيعة الذات لما أَلَمَّ بالمدينة من موات وفناء، وإدانة المسؤول عن ذلك الخراب؛ وهو ما يتبدى بضياع النورس، النورس طائر رامز للتوق إلى الحرية والتعرض الدائم لخطر قنص الصيادين في آن، فهل تأثر الشاعر في استحضاره النوارس التي ضاعت عاداتها بما يشي بغيابها بمسرحية **طائر النورس** لتشيكوف؟ وفي مقابل النوارس تحضر الغربان بما تحمله كنذير شؤوم وسواء في السماء حيث تغيب النوارس وتحضر الغربان بما التهمته من جثث القتلى أو على الأرض حيث تُغطى الأسباخ بالقتلى؛ فبقدر ما تمنح أداة الاستفهام (مَن) الإيقاع الموسيقي تدويمًا لمكروريتها بقدر ما تجسد اضطراب الإيقاع النفسي للذات وفي

٤٢- ديفيد هوبكز، **الدَّادئية والسِّريالية**، مرجع سابق، ص ص١٢١- ١٢٢.

٤٣- المرجع السابق، ص١٢.

مرثيتها لمكانها الأول الذي طاله القتل والفناء، فالموت هو المُهيمن على المشهد والحال في فضاءاته:

مدينتَنا!

سنظل- وإن شبنا- أطفالك

نحمل طلعك في جيب الدشداشة

نشربه في حشرجة الماء...

مدينتنا !

ما ضعتِ

وما ضعنا،

لكن, ضيعنا الأعداء....[٤٤].

يبدو ارتباط الذات في كينونتها ذات الهوية الجمعية بمكانها الأول «البصرة» عبر زمكان المدينة الأم- الطفولة، وهو ما يبقي الذات في زمن الطفولة بما يجعلها تتعالى على الزمن وتحولاته وكأنَّ ارتباط الذات بمكانها الأول يحفظها من الشعور بالشيخوخة ونيل يد الزمن منها.

ولكن أية وشيجة تربط النخل بالطفولة؟ يبدو أنّ «الطفولة كالنخلة في العلاقة بأصل الهوية في هذا النوع من حنين البدايات، كلاهما يستدعي الآخر، موصولاً به في زمن البدايات وفي زمن النهايات على السواء، فالنخلة هي طفولة الزمن الذي شهد الوعي المغترب سماءه الأولى في موطنه العراقي، والطفولة هي النخلة العراقية المستعادة في استرجاع الأصل الذي تحن إليه الهوية كما تحن إليه الهوية كما تحن الأغصان إلى الجذور»[٤٥]، فإلحاح النخلة والطفولة على وعي الذات الشاعرة، لدى سعد يوسف، في استعادة المكان الأول هو حنين للأصل والبدايات كما في الطفولة وإلى الجذر الوجودي الراسخ كما في النخل.

ويعمل هذا التكرار الندائي لـ(مدينتنا) على إلحاح الذات على طلب مدينتها الضائعة كما تعمل إضافة المدينة لضمير المتكلم الجمعي (نا) على إبراز الفقد المُضَاعف للمدينة كمكان تعرض للتشويه بفعل الحرب وفقد الذات جماعتها التي ترتبط بها وتنتمي إليها.

٤٤- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثالث:** ديوان **محاولات** (١٩٩٠)، مصدر سابق، ص١٢٢.

٤٥- جابر عصفور، **تحولات شعرية**، مرجع سابق، ص ص١٩٣- ١٩٤.

لذا تبقى البصرة لصيقة بالذات في مكانها الآخر كرمز حميمي دال على المكان الأول في استعادات الذات له، فيقول سعدي يوسف:

أمّا أنا... الحارسُ الأبديُّ المُوَكَّلُ بالبصرةِ النخلِ

فالليلُ لي

ليلُ هذا السبيلِ العجيبِ

السبيلِ الذي ينجلي

في زجاجِ القناديلِ

في قطرةٍ من نبيذ...

*

على كاتب السطور أن يتدخّل الآن. ليس لأن النصّ اكتمل

بل لأنّ النصّ يبدو كأنه اكتمل. سيفرح أحدهُم ويقول:

ألم أُخبرْكم أن سعدي يوسف يقع في فخِّ اعتياداتِه؟

كاتبُ السطور يقول: الأمرُ حقٌّ. لكن سعدي يوسف

حذِرٌ أيضًا. بمعنى أن بمقدوره إنقاذَ سُمعتِهِ في اللحظةِ

الأخيرة[٤٦].

تُحسُّ الذات في علاقتها بمكانها الأول، ومدينتها الأم «البصرة» بمسؤولية ما تجاه مدينتها، «الحارس الأبدي». وكأنّ الذات تشعر بأنَّ عليها دورًا يجب أن تؤديه بحراسة مدينتها وحمايتها وأنّ هذا الدور هو دور أبدي، لا نهاية له ولا تقاعد منه. كما أنّ اقتران الذات بمدينتها يكون في زمن «الليل» الذي تستجليه الذات عبر وسائط عديدة كما «في زجاجِ القناديلِ/ في قطرةٍ من نبيذ" لتسعى إلى فك شفراته.

ثم ينتقل الخطاب الشعري في المقطع التالي في التفاتة مباغتة إلى حديث الصوت الشعري عن ذاته بـ«ضمير الغائب» وعن نصه وحول ما قد يتبدى من اكتمال «النص» وضرورة تدخُّل كاتب النص حينها فيما يُشكِّل نوعًا مما يُمكن أن نسمه بـ»كسر الإيهام الشعري» و«تعطيل التخييل» فيخرج عن الصوت الأول للنص الباث خطابه بضمير المتكلم صوتان: أحدهم باث الخطاب بضمير الغائب عن كاتب هذه السطور مرة وعن

٤٦- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الخامس: ديوان الشيوعي الأخير يدخل الجنة**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٣٤٣.

صوت آخر يحكي عن سعدي يوسف (الشاعر) مرة أخرى في تمثيل لتمظهر الذات والذات المضادة، شبح الذات الذي يبث نبرات النقد والانتقاد والتقويم لتلك الذات.

وبالتوازي مع انتقال الخطاب المبثوث من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب ثمة انتقال آخر من السطر الشعري المكتنز المحدود التفاعيل إلى السطر المرسل بما يجسِّد انتقال الخطاب من تمثيل الذات كساردة تمارس فاعلية الإيهام والفعل التخييلي إلى الذات المنشطرة التي تعمد إلى إيقاف فاعلية الوهم الشعري وإبطال مفعول التخييل رُبما إشفاقًا على المتلقي من التماهي مع الذات في عذاباتها واغترابتها، تلك التقنية البريختية التي ترمي إلى «التغريب» إشعار للمتلقي بغرابة الواقع المبثوث عبر النص التخييلي وإيقاف فاعلية التخييل في آنٍ.

وتتوالى وتتنوع استعادات الذات لأماكن مكانها الأول، فتستدعي مدينة «سامراء» بحضورها التاريخي، فيقول سعدي:

«أرى العراق طويلَ الليلِ، مُذْ."..

مطرٌ على النوافذِ،

والأشجارُ هابطةٌ،

والغيمَ...

كان المساءُ الجهْمُ يدخلُ في لوح السلالمِ مقرورًا،

ويدخلُ في أناملي؛

كيف لاحتْ، بغتةً، وبلا معنىً، مَدارجُ سامرّاء؟

كيف نمَتْ مَلْوِيّةٌ في يدي؟

كيف صار البئرُ مرتشَفي في اللحظةِ الصِّفْرِ؟

أمواهٌ مُعَجَّلةٌ كالخيلِ، تتْبَعُ سِحرَ البحتريِّ...

تقولُ: سامرّاءُ. سامرّاءُ،

حمحمةٌ وبَلوى؛

يا بساطًا من مِهَفّاتٍ وخِضْرِمةٍ،

ويا دربًا إلى المهديِّ...

يا بلدي، سلاما![٤٧].

يستهل الشاعر نصه بمقطع لسلفه القديم المتنبي «**أرى العراق طويلَ الليلِ، مُذْ.**".. ولكأنّه يُنشئ حوارًا مع سلفه أو أنّه يستثمر مواجد سلفه فيما عاينه من معاناة العراق ليراكم عليها مواجده هو واغتراباته.

وبينما يعاين الشاعر مساءًا جهمًا، غائمًا في المكان الآخر وفي معاينته السلالم ينتقل في التفاتة أقرب ما تكون سحرية لمدارج سامراء في نقلة مونتاجية ليس فقط في ثنايا المكان من المكان الآخر إلى المكان الأول، بل عبر الزمان أيضًا حيث صار الزمن في «اللحظة الصفر» بما يعني تحييد الزمن أو تجميده والخروج عنه باستعادة زمن تاريخي مضى، و«سحر البحتري»، حيث عهد مجيد كانت فيه العراق في العصر العباسي مركز الثقل للإمبراطورية العربية الإسلامية.

ولا تقتصر استعادات الذات لأماكن مكانها الأول على مدنه ومراكزه فحسب، وإنما تستدعي «الفرات» النهر الذي يمُثِّل شريان الحياة الرابط بين ربوع العراق:

يغيضُ عن "الرّقةِ" الماءُ كي يدخلَ الطبقاتِ الخفيّةَ من لحمِنا،

نحن أبناءِ تلكَ الضفافِ التي أنبتتْ قصبًا للأسِنّةِ والأغنياتِ. الفراتُ

هنا ضلّلَ النورسَ. السمَكُ المتحدِّرُ من فُوّهاتِ الجبالِ ارتضى في

الفراتِ مراعيَهُ، وارتدى الفضّةَ. الخيلُ تعبرُ، غرثى، مَخاضاتِه.

والجِمالُ الأبيّةُ تعلِكُ في الصّهَدِ، الشيحَ. ماءٌ تغلغَلَ في الرملِ. في

وجْنةِ الطفلِ. ماءٌ يَظلّ بكفيكَ، لا يتبدّدُ. ماءٌ هو البَسْملةْ.

(...)

يا خيطَ أسمائنا وتواريخِنا، يا قرانا، وذكرى مَمالكِنا. يومَ جئتُكَ

أحمِلُ أوزارَ خَطوي تحمّلتَني، وانتظرتَ إلى أن وثبتُ خفيفًا من القاعِ.

٤٧- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الخامس: ديوان صلاة الوثني**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٥٧.

ضوءٌ على جسدَينا. وضُوءٌ. أهذا هو السلسبيلُ؟ أهذي هي السّنبلةْ؟

*

فيافيكَ، حيثُ الذئابُ التي تألَفُ النارَ. جنّاتُ عدْنِكَ حيثُ الصقورُ التي تألَفُ الناسَ. مَرْعاكَ حيثُ الزهورُ به كَمْأةٌ. والنساءُ اللواتي يَخُضْنَ بأثوابِهِنَّ المُوَيجاتِ إذ يتبرّدْنَ. هل كان صوتُ المُغَنِّي شبيهَ عرائسِكَ؟[48].

يحضر الفرات ليس بوصفه مكانًا علاماتيًّا كأيقونة دالة على العراق وحضارته فحسب بل باعتبار ما للماء من رمزية أسطورية؛ فالماء في الكتب المقدسة، خصوصًا الشرقية، كالتوراة والقرآن هو أصل الحياة ومصدرها إذ «تكاد أساطير العالم القديم تنتهي إلى أنّ الماء أصل نشأة الكون والأحياء»[49]، بل «إنّ دراسة النصوص الأسطورية للسومريين والبابليين يتضح لنا منها أنّ أصل النشوء الأول كان من المياه»[50]. فضلاً عما للماء من تجذّر متمدد في أساطير العراق القديمة بوصفه عنصرًا حاضرًا في الوعي الأسطوري الجمعي للشخصية العراقية إذ «تروي أسطورة سومرية عن الإله أنكي إله الماء وإله الحكمة في نفس الوقت، وكيف أنّه كان يؤدي مجموعة بأسرها من الأعمال الحيوية لخصوبة الأرض وقدرتها على الإنتاج، حيث بدأ متجهًا إلى ملء دجلة بالمياه العذبة المتلألئة المانحة للحياة. ولقد كان أنكي على هيئة ثور هائل تزوج النهر الذي صُوِّر على هيئة مهاة. ولكي يتأكد من حسن أداء دجلة والفرات عَيّن الإله (ابنيلولو) مشرفًا عليهما»[51]، فالماء قار في الوعي الأسطوري القديم حيث «يعتقد البعض لا سيما أتباع مدرسة التحليل النفسي أن نظرية الميلاد المائي لدى الشعوب القديمة تُعدّ انعكاسًا لذكرى كامنة في لاشعور الإنسان حول حالة الجنين في ماء الرحم للأم سابحًا في بحره الأول»[52]. وهو ما يبرز بعدًا مثيولوجيًّا في تكوين المكان الأول الذي يستعيده الشاعر.

٤٨- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الخامس: ديوان الشيوعي الأخير يدخل الجنة**، مصدر سابق، ص ص٢٠٧- ٢٠٨.

٤٩- ثناء أنس الوجود، **رمز الماء في الأدب الجاهلي**، (القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، طبعة ٢٠٠٠)، ص٢٥.

٥٠- أسامة عدنان يحيى، **الآلهة في رؤية الإنسان العراقي القديم: دراسة في الأساطير**، (العراق، بغداد، دار آشور بانيبال للكتاب، الطبعة الأولى ٢٠١٥)، ص٢٣.

٥١- ثناء أنس الوجود، **رمزية الماء في الأدب الجاهلي**، مرجع سابق، ص٢٩.

٥٢- أسامة عدنان يحيى، **الآلهة في رؤية الإنسان العراقي القديم: دراسة في الأساطير**، مرجع سابق، ص٢٤. نقلاً عن: سيد القمني، **قصة الخلق أو منابع سفر التكوين**، (القاهرة، المركز المصري لبحوث الحضارة، ١٩٩٩)، ص٤٢.

فثمة علاقة عميقة وذات بعد سحري تربط الإنسان بالماء في مكانه الأول، حيث «يمتلك الماء في هذه المقطوعة سيولة دلالية جارفة، فهو يغيض عن وديان «الرقة» المشتركة بين سوريا والعراق لينفذ ويفيض في طبقات اللحم الحي لأبناء ضفافه»[٥٣]، فثمة ما هو أقرب إلى «الحلول» الذي يُسْكِن الفرات في جسد أبناء ضفافه. كما أنّ علاقة الذوات في حركتهم نحو «الفرات» والتصاقهم به تبدو نشدانًا للتطهر؛ فالذات قد جاءت «فراتها» تحمل «أوزار» خطوها فيما يعكس اعتقاد الذات في فاعلية الماء التطهيرية وكأنّ الذات في مكانها الآخر تُحسّ بفقدان الإحساس بالتَطهُّر وتُمسك بها لوثة المكان الآخر وتتلوث في اغترابها فيه فتعمل على أن تستعيد ذلك الفرات باعتباره موضعًا للتَطهُّر بمكانها الأول.

وفيما يتبدى أنّ كينونة الماء وفاعليته تتخطى حيزه المادي والطبوغرافي في المكان، فالماء أو الفرات هو الرابط للأسماء بما تعنيه الأسماء من كينونة الذوات وهويتهم، غير أنّ هذا الماء الفُراتي يبدو نبعًا متمددًا ولانهائيًّا: (**ماءٌ يَظلّ بكفيكَ، لا يتبدّدُ**) فثمة التفات بالانتقال من ضمير المتكلم في حديث الذات عن نفسها إلى ضمير المخاطب في حديث الذات مع أناها الأخرى أو رُبما مع قارئها ومتلقيها؛ فقد «أصبح ضمير المُخاطَب هذا يشير إلى الراوي المتكلم وهو مُنقسم على ذاته يكلمها ويُذكّرها، كما يُشير في اللحظة نفسها إلى القارئ الذي لا يستطيع أن يتفادى الاصطدام بهذا الضمير، فيفاجئه ويربكه»[٥٤]، وهو ما يُشرك القارئ في فعل التَمثُّل التخييلي.

عمومًا، يعمل الالتفات نحو ضمير المخاطب على رفع درجة غنائية الشعر، «ووفقًا لمقولة جون ستيوارت مل: إن الشعر الغنائي لا يُستمع إليه، بل يُسمع عرَضًا وبالمصادفة. «إنّ الشاعر الغنائي يدّعي عادة أنّه يتحدث إلى نفسه أو إلى شخص آخر: إلى روح الطبيعة أو عروس الشعر، أو صديق شخصي أو عاشق أو إله أو شيء مجرد ماثل أو شيء من أشياء الطبيعة.. وهكذا يتحدث الشاعر مُعطيًا ظهره لمستمعيه»»[٥٥]. كذلك فثمة نوع آخر من الالتفات باستعمال ضمير المخاطب في تعامل الذات مع

٥٣- صلاح فضل، **شعر هذه الأيام**، (القاهرة، دار غراب للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ٢٠١٦)، ص٣٣.

٥٤- خيري دومة، **أنتَ: (ضمير المخاطب في السرد العربي)**، مرجع سابق، ص١٨٨.

٥٥- جوناثان كَلَر، «الالتفات»، ترجمة: خيري دومة، مجلة **فصول**، العدد ٨٦/٨٥، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع/ صيف٢٠١٣)، ص٤٩٦. وما بين التنصيص الداخلي نقلاً عن:

Northrop Fryee, Anatomy of Criticism, Princeton University Press, 1957, pp. 249–.250

الأشياء كما في مخاطبتها النهر؛ ذلك «أن تقوم بالالتفات يعني أن ترغب في حالة من الانخراط، أن تحاول استدعاء هذه الحالة بأن تطلب من الجمادات أن تطوع نفسها لرغباتك. بهذا المعنى ستكون وظيفة الالتفات أن يجعل من أشياء الكون قوى منطوية على احتمال الاستجابة: يمُكن أن يُطلب من هذه القوى أن تقوم بالفعل، أو أن تُحجم عنه أو حتى أن تستمر في سلوكها المعتاد نفسه. والشاعر الذي يقوم بالالتفات يدرك الكون المحيط به وكأنّه عالم من القوى الواعية»[٥٦]، فالذات تُشخص «الفرات» لتضفي على علاقتها به حميمية مُفرِطة:

تسيلُ الهُوَينى...

قرونًا تسيل الهُوَينى...

وتمنح أهلَكَ خبزَ الضفافِ وقثّاءَها

والأغاني.

تسيلُ الهوينى...

قرونًا تسيلُ الهوينى...

يمرُّ بك العابرون:

الجيوشُ، اللصوصُ ذوو الخُوَذِ، السائرونَ إلى حتفِهِم في الظلامِ... السماسرةُ،

السُّحُبُ الصيفُ، أوباشُ نا، والقياصرةُ، الطامعونَ...

وأنتَ تسيلُ الهوينى

قرونًا تسيلُ الهوينى....

وتمضي

كأنّك لا تعرفُ المسألةْ[٥٧].

٥٦- جوناثـان كَلَـر، «الالتفـات»، ترجمـة: خـيري دومـة، مجلـة **فصـول**، العـدد ٨٦/٨٥، مرجـع سـابق، ص٤٩٧.

٥٧- سـعدي يوسـف، **الأعـمال الشـعرية، الجـزء الخامـس: ديـوان الشـيوعي الأخـير يدخـل الجنـة**، مصـدر سـابق، ص ٢٠٨.

في المقطع الأخير من هذه القصيدة يُكثِّف الشاعر علاقة الفرات بالزمن وبصروف الدهر وصموده وتجاوزه المحن والنكبات؛ فقد «أصبح الفرات، وكان دائمًا، نهر الزمن المتدفق بمشاهد التاريخ، فهو في حركته البطيئة الواثقة الرفيقة، يسيل بنعومة ورقة– مثل حسناء الشاعر العربي القديم التي كانت تمشي الهوينى بوجل. لكن الزمن في ضميره لا يُحسب بالأعوام؛ فعندما يشرف صوت القصيدة على مشهد القرون العابرة تتضاءل الغزوات، وتتقزم الكوارث، ويمضي موكب الجيوش المرتزقة، واللصوص المأجورة المنتحرة، والغريب أنّهم من منظور الشاعر ليسوا دائمًا أغرابًا، فبعضُهم سماسرة منا، «أوباش» تعرفهم كل الشعوب، وقياصرة طامعون، كلهم يسيرون جنب سحابات الصيف العابرة، ليبقى الفرات، مانح الخبز والقثاء والأغاني»[٥٨]، فتتحقق لدى سعدي يوسف وحدة الوجود بتشابك ما هو إنسانوي بما هو شيئي وطبيعي.

ولنا أن نلاحظ انتهاء مقاطع القصيدة في كل مقطع منها بكلمات موحدة الروي: (**البسملة– السنبلة– المسألة**) لتكون بمثابة وشائج إيقاعية تربط مقاطع القصيدة تقفيةً وكأنّها بمثابة «مصبّ» إيقاعي ودلالي لمقولات الدور الفراتي في توثيق انتماء الذات لمكانها الأول، الوطن، من ناحية، والتأكيد على دور هذا الفرات في توحيد البلاد على مستوى مكاني جغرافي، وزماني تاريخي من ناحية أخرى.

وفي ارتباط الذات بموضوعها «الفرات» يبدو التعالق بينهما كارتباط أيروسي، إذا تستدعي جملة «تسيل الهويني» جملة حاضرة في غرض الغزل لدى الشاعر العربي القديم «تمشي الهوينى» التي يكررها الشاعر في المقطع الأخير ست مرات تأكيدًا على إيقاع النهر المنعكس في وعيه الذي هو شريحة من الوعي الجمعي، وفيما هو متبد من المراوحة الإيقاعية في البنية العروضية لنصه بمعاودته– في هذا الأخير من القصيدة– التكوين المكتنز في بنية السطر رُبما لخلق نقلة إيقاعية متمهلة تجسِّد حركة النهر المتمهلة في الزمن كسير الهوينى.

وحديث الذات المبثوث إلى موضوعها، «النهر [الفرات]/ الماء بحركته الالتفاتية باستعمالها ضمير المُخَاطَب في خطابها عن النهر يؤكِّد ذلك التماهي بين الذات والموضوع، «النهر»، «وإذا كان شعر ما بعد التنوير– ونحن [جوناثان كَلَر] نميل إلى هذا الرأي– يسعى إلى تجاوز اغتراب الذات عن الموضوع، فإنّ الالتفات حينئذ هو الذي سيأخذ الخطوة الحاسمة، لتشكيل الموضوع وكأنّه ذات أخرى، تنخرط معًها الذات الشعرية في علاقة متناغمة. يُجسِّد الالتفات هذا التوافق بين الذات والموضوع»[٥٩]؛

٥٨– صلاح فضل، **شعر هذه الأيام**، مرجع سابق، ص٣٥.

٥٩– جوناثان كَلَر، «الالتفات»، ترجمة: خيري دومة، مجلة **فصول**، العدد ٨٦/٨٥، مرجع سابق، ، ص٥٠٠.

حيث يمُسي الالتفات «طريقة لتكوين قناع شعري، من خلال تبني علاقة خاصة مع الأشياء»[٦٠]، فكأنّ الفرات قد استحال قناعًا عن المكان الأول، الوطن.

٣-٢- ٢- استعادة زمن المكان الأول

إذا كان الزمن في جوهره هو عيان مجرد، نفساني، نسبي، ذاتي أكثر من كونه موضوعيًّا فإنّ الذات هي التي تتمثل الزمن بل تصيغه وتصنعه، كذا فإنّ الزمن قد يكون تمظهرًا منعكسًا لإحساس الذات بالمكان، فالزمن هو وجه العملة الآخر للمكان الذي يتعالق به أو بالأحرى انعكاس المكان على وعي الذات به. الزمن متغير لكونه نسبيًّا، يتغير ويتمايز بتمايز الذوات الذين يتمثلونه، كذلك فقد يتبدل وعي الذات نفسها بزمن ما بعينه من حال لآخر ومن زمن لآخر.

والذات في مكانها الآخر الذي تغترب فيه كما تغترب في إحساسها بالزمن في ذلك المكان الآخر تعمل على استعادة أزمنتها في مكانها الأول، فيقول سعدي يوسف عن ليله بالمكان الآخر:

أصابعُ القَدَمِ اليسرى، تُنَمِّلُ...
جسمي واهنٌ
وعلى مَشْتى البسيطةِ، كان الليلُ
أطولَ حتى من مُعلَّقةِ امرئ القيسِ[٦١]**.**

تبدو الذات مُنهكة في مكانها الآخر، واهنة الجسد ما يشي بضعف الذات وتعسر حركتها أو بالأحرى بطئها في المكان ما يُفضي لإحساس الذات بتباطؤ إيقاع الزمن وتعسر حركته وهو ما يتبدى في شعورها بتمادي الليل/ الزمن في المكان الآخر في طوله حتى أنّه يتجاوز الليل طولاً في معلقة امرئ القيس، وهو ما يحيل إلى أبيات امرء القيس:

ولَـيلٍ كَـمَوجِ البَحرِ أَرخَى سُدولَهُ * عَـلَـيَّ بِـأَنـواعِ الـهُـموم لِـيَـبتَلي**
فَـقُـلْـتُ لَـهُ لَـمَّا تَـمَطَّى بِـصُلْـبِهِ * وأردَفَ أَعْـجـازًا ونـاءَ بِـكَـلْـكَلِ**
ألا أيُّـها الَّـليلُ الطَّويلُ ألا انجَلِي * بِـصُبحٍ, ومـا الإصباحُ مِنكَ بِأَمثَلِ**

٦٠- جوناثـان كَلَـر، «الالتفـات»، ترجمـة: خـيري دومـة، مجلـة **فصـول**، العـدد ٨٦/٨٥، مرجـع سـابق، ، ص٥٠١.

٦١- سـعدي يوسـف، **الأعـمال الشـعرية، الجـزء السـادس: ديـوان غرفـة شـيراز**، (منشـورات الجمل، بغداد- بـيروت، ٢٠١٤)، ص٢٣٨.

يرتبط نص سعدي يوسف في بنيته «النصيّة التحتية»(٦٢) بنوع من المحاكاة التهكمية، «البارودي» مع نص امرئ القيس، تلك المحاكاة الساخرة تقليد لكاتب ما، وتعتمد على المبالغة عمدا لإحداث تأثير ساخر يتحقق من خلال التشبيه والمغالاة(٦٣)؛ فالبارودي يؤدي دور المجاز في الشعر مع تَضمّنه شحنة من السخرية التي قد تُضمر شعورًا ما بالأسى أو الدهشة. وهذه المحاكاة الساخرة تعكس إحساسًا عاجزًا يُداخل الذات إزاء الزمن في مكانها الآخر المتمادي في تطاوله. كذلك فإنّ الذات تجعل المعيار في تمَثُّل الزمن في مكانها الآخر هو الزمن في مكانها الأول، زمن امرئ القيس الذي هو زمن ثقافي نفساني.

ص٣٤٦.

وقد تأتي استعادات الذات لأزمنتها في مكانها الأول في أحلك اللحظات وأقسى الأوقات، فيقول سعدي يوسف في قصيدة «غرفة المشنقة»:

آنَ أُغمِضُ عينيّ ... تأتي إلى راحتَيَّ البلادُ
البلادُ التي عرّفَتْني بأني امرؤٌ ليس يُسْمى،
امرؤٌ قَدْرُهُ النعلُ
(كم مرةٍ كنتُ تحت حذاءِ المفوَّضِ ...)
بل أنّ لي نُدْبةً ما بوجهيَ، من صفعةِ الشُّرَطِيّ...
البلادُ التي كنتُ أعرفُ
ما عرفَتْ، مرّةً، أن تكونَ بلادًا؛
بلادي الرهيبةُ
قد أدخلَتْني إلى غرفةِ المشنقةْ
ذاتَ ليلٍ ...
....
....

٦٢- دانيال تشاندلر، **أسس السيميائية**، ترجمة طلال وهبه، (المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨)، ص٣٤٦.

٦٣- Literary Devices, Definition and Examples of Literary Terms, Parody, the internet, https://literarydevices.net/parody/.

....

كان ذلك في ١٩٦٣

نقلونا من «النُّقْرةِ» الفجرَ

لا أتذكّرُ كيفَ:

القطار البطيء، أو الحافلات التي هي أبطأُ...

في الليلِ كنّا مساجينَ «بَعقوبةَ».

ما كان في السجنِ متّسَعٌ للجميعِ.

تقدَّمَ لي حارسٌ:

"أنتَ تدخلُ في غرفةِ المشنقةْ»!(٦٤).

يصبح حضور البلاد، المكان الأول، الوطن آليًّا بالتآني مع إغماض الذات عينيها، تلك البلاد، المكان الأول، التي شعرت الذات فيها بفقدان الاسم وسلبها الكينونة والهوية، تلك البلاد المتمثلة في سلطتها السياسية والأمنية قد لاحقت الذات بالانتهاك والقمع حد خطر الإعدام. ورُبما يشير الشاعر لمكانه الأول، الوطن، بالبلاد لتعدد الأوجه التي عاينتها الذات لمكانها الأول بين الاحتضان ثقافيًّا من نخبتها الثقافية لا سيما مثقفيها الطليعيين، في مقابل التعرُّض للملاحقة القمعية والوقوع تحت مقصلة الاستبداد سياسيًّا.

وتعتمد بنية القصيدة- لدى سعدي يوسف- على لعبة التحولات والنقلات؛ فالأسطر الثلاثة المنقوطة- هنا- تمُثِّل فاصلاً وجسرًا في آن؛ إنّها برهة زمنية في فعل القصّ الشعري بمثابة وقفة أو نقلة من جمل تقريرية إلى وصف مشّهدي لتلك الليلة من العام **١٩٦٣** حين كان الشاعر مُعرَّضًا للإعدام بعد اعتقاله في الحركة الدموية التي قام بها النظام العراقي ضد محاولات التمرد والثورة الشيوعية، ولكأنَّ هذه الوقفة المتمثلة في الفراغ تمثل انتقالاً من السرد إلى «ما فوق السرد» كتكنيك سردي لـ«مما لا يُروى» باعتبار أنّ ««كل ما لا يقبل السرد» يتضمن الأحداث التي تستعصي على السرد، فهو يولي الصدارة لعجز اللغة، أو للصورة البصرية حتى يحقق التمثيل الكامل، حتى للأحداث الخيالية. وما فوق السرد يُمثِّل الفئة التي كثيراً ما تُشكِّل المناسبة اللازمة لما أسميه [بحسب روبين ر. وورهول] «عدم السرد»»(٦٥) ثم تتبدى نقلة أخرى في المقاطع التالية من القصيدة:

٦٤- سعدي يوسف، **محاولات في العلاقة**، مصدر سابق، ص ص٥٨- ٥٩.

٦٥- روبين ر. وورهول، «السرد الجديد: أو أسلوب التعبير عما لا يُمكن سرده في القصص الواقعية والأفلام المعاصرة»، مقال بكتاب: **الرفيق إلى النظرية السردية (الجزء الأول)**، تحرير: جيمز فيلان/ بيتر رابينوفيتز، ترجمة: محمد عناني، (المركز القومي للترجمة، العدد ٢٧٢٣، الطبعة الأولى ٢٠١٦)، ص٣٧٠.

ولكنّكَ المرهَقُ الأبديُّ
المرُحَّلُ ما بين سجنٍ وسجنٍ...
أنت تُغمِضُ عينَيكَ في الغرفةِ المستحيلةِ
والحبْلُ منعقدٌ، مثلَ أنشوطةٍ.
أنتَ تمْسِكُ بالحبلِ
حتى تنام ...
....
....
....
يا بلادي التي لستُ أعرفُ غيرَ زنازينِها:
لكِ مني السلامْ![٦٦]**.**

برغم قسوة ما تحمله الذات من ذكريات إليمة من مكانها الأول حتى صار الإحساس بسجنية الوجود منطبعًا على كل مكان ترحل الذات إليه مما يُشعِر الذات بأبدية الإرهاق ودوام الإحساس بالإنهاك- غير أنّ الذات لا تحمل لزمكان البَلاد- المعاناة؛ فالذات تحن لزمانها الأول في المكان الأول- على ما فيه من إلم لإحساسها باغتراب زمني- مكاني في المكان الآخر ما يجعلها ترتد لزمنها بالمكان الأول، ذلك الزمان الذي لم تعرف فيه الذات من بلادها غير الزنازين، إلا أنّها تحمل في نفسها سلامًا لذلك الزمن الذي يربطها بمكانها الأول.

٣-٢- ٣- استعادة شخوص المكان الأول

من آثار المكان الأول التي تستعيدها الذات في مكانها الآخر شخوصه الذين يمسون علامات دالة على المكان الأول ووجوهًا أيقونية له؛ فالذات المغتربة في مكانها الآخر تسترجع عددًا من مثقفي الوطن ومبدعيه لا سيما شعراءه في ارتباط حميم وتعلُّق أثير بمكانها الأول بغض النظر عن علاقة الذات الشخصية بهؤلاء الشخوص الذين يستحيلون كمرايا تسترئي الذات فيهم وجه الوطن، مكانها الأول، وكأنّ الذات تأتنس بهؤلاء الشخوص في وحدتها واغترابها بالمكان الآخر.

٦٦- سعدي يوسف، **محاولات في العلاقة**، مصدر سابق، ص٦٠.

ويحفل شعر سعدي يوسف باستدعائه أعلامًا وشخوصًا من مواطني مكانه الأول، أبناء وطنه ومثقفيه ومبدعيه وشعرائه، وممن يستدعيهم سعدي يوسف من شعراء العراق معروف الرصافي في قصيدة يحمل عنوانها اسمه:

أتذكّـرُ تمثالَكَ في الساحةِ ضخمًا وثقيلًا

مثل تماثيل الكولومبيّ الواخِـزِ: بوتيـرو ...

لكَ أن تتعالى في الساحة

أن تُعلِـنَ وقفتَكَ ...(النحّـاتُ ذكيٌّ)[٦٧].

يستدعي شاعرُنا شاعرًا كمعروف الرصافي بتذكُّر تمثاله الضخم الذي يبدو كعلامة على الشموخ والتأبي الذي يُذكِّر الشاعر بتماثيل الفنان المثّال الكولومبيّ فرناندو بوتيرو التي يتلاعب فيها بميكانزم «الحجم» لا سيما بتضخيم أحجام كائناته وشخوصه مع تغيير النسب بين أبعادها وأجزائها؛ فيما «يؤكد بوتيرو أنه لا يرسم أشخاصا بدينين بل إنّه يسلم دور البطولة للحجم فقط كي يجعل من فنه عملاً كما الأكل قابلا للتذوق ويوضح: «الحجم هو العنصر الأهم في لوحاتي. في أعمال فان غوخ وماتيس كانا يمجدان اللون. كل فنان يمجد عنصرا معينا. أنا مهووس بالحجم. اهتمامي بديهي، والحاجة للتعبير عن قوة أو إحساس معيّن سمح لي بالذهاب للتفكير شيئا فشيئا بأهمية الحجم واللون كذلك. هذا غذّى أعمالي طوال الـ٦٥ سنة. أشتغل على الخيال"»[٦٨] فيما يبدو أنّ وعي الذات الجمالي قد تأثّر بفعل التثاقف بفناني المكان الآخر، وإن كان استدعاء الشاعر لـ«بوتيرو» قد يكون بأثر تضامنه مع العراق بعد وقوعه بعد الاحتلال الأمريكي في ٢٠٠٣، حيث قَدّم بوتيرو «أكثر من سبعين عملاً يتحدث عن التعذيب الذي لاقاه الأسرى العراقيون في سجن أبو غريب؛ ما يمثل انتقادًا مباشرًا للإمبريالية الأميركية ولأساليبها الدموية»[٦٩].

ولكن هل يكون استدعاء الشاعر لمعروف الرصافي وبوتيرو لتشارك الأخير مع الرصافي في استعماله فنه للتنديد باستبداد الطغاة من الحكام والساسة؛ إذ «تتخذ أعمال فرناندو بعدًا ساخرًا لاذعًا في ما يتعلق بنقد السّاسة، فقد رسم الجنرالات والرؤساء والعسكر ورموز السلطة في أجواء مرفهة كالحانات وغيرها، وها هو يصوّر لنا الرئيس وزوجته في إحدى لوحاته وهما يقضيان وقتا في الغابة مرتدين لباسهما

٦٧- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الخامس: ديوان حفيد امرئ القيس**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص١٠٤.

٦٨- غدير أبو سنينة، «الكولومبي فرناندو بوتيرو وكائناته المؤسطرة»، جريدة «**العرب**»، (لندن، العدد ٩٥٠٦، ٢٠١٤/٣/٢٣)، ص١٦.

٦٩- غدير أبو سنينة، «الكولومبي فرناندو بوتيرو وكائناته المؤسطرة»، مرجع سابق، ص١٦.

الرسمي، هي بفستانها الطويل وقفازيها البيضاويين وهو بقبعة وربطة عنق وحزام ملتف حول كرشه، غير عابئين بأجواء الغابة الحارّة الرطبة في سبيل الأناقة الزائفة للسلطة"[٧٠]، فكأنّ الشاعر باستدعائه بوتيرو إنّما يجدد التأكيد على سمة الثورية التي يتشارك مع الرصافي فيها لكونهما مثقفين عضويين.

وممن يستدعيهم سعدي يوسف من الشعراء مظفر النواب، الشاعر الذي عُرِف كصوت شعري قومي عروبي، فضلاً عن ثوريته، فيقول سعدي:

أمظَفّرُ النوّاب
ماذا سوف نفعلُ، يا رفيقَ العُمْر؟
عرسُ بنات آوى... أنتَ تعرفُهُ قديمًا:
نحن نجلسُ في المساءِ الرّطبِ تحتَ سقيفة القصبِ؛
الوسائدُ والحشايا من نَديف الصوفِ
والشايُ الذي ما ذقتُ طعمًا، مثله، من بعدُ،
والناسُ...
الظلامُ يجيءُ، مثل كلامنا، متمهِّلًا
والنخلُ أزرقُ
والدخانُ من المواقد كالشميمِ،
كأنّ هذا الكونَ يبدأُ...[٧١].

يستعيد سعدي يوسف باستحضاره مظفر النواب رمزًا من رموز المبدعين العراقيين المنضالين كعلامة تشير إلى الوطن ووجه من وجوه المكان الأول. وربمُا ترتبط هذه الاستعادة لزمكان المكان الأول/ الماضيّ بإحساس الذات بالعجز إزاء المستقبل وفقدان القدرة على الفعل المتبدي في ذلك التساؤل المنهزم: (**ماذا سوف نفعلُ، يا رفيقَ العُمْرِ؟**) الذي عكس شعورًا بالحيرة والاستسلام المنكسر لتصاريف القدر.

ويعكس تكرار نفس السؤال، سؤال الذات عن مدى قدرتها على الفعل في غير موضع شعورًا ما باليأس في استعادات الذات لمكانها الأول كأنّ إحباطًا أوديسوسيًّا [نسبة إلى أوديسيوس الذي اغترب عن وطنه إيتاكيا وتطاول ابتعاده عن مكانه الأول، فبات رمزاً للشتات وفقدان الأمل في العودة للوطن]- يخامر الذات في مكانها الآخر حينما تستعيد مكانها الأول.

٧٠- غدير أبو سنينة، «الكولومبي فرناندو بوتيرو وكائناته المؤسطرة»، مرجع سابق، ص١٦.

٧١- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الرابع**: ديوان **حياة صريحة** (٢٠٠٢)، مصدر سابق، ص٤٧٨.

وكأنّ الشاعرُ باستدعائه رفيق عمره مُظفر النواب إنّما يستدعي شريكًا وشاهدًا على زمن ولى ومكان أول غابت الذات عنه وحُرمت من ناسه الذي كان بمثابة بدءًا للكون. وفيما يتبدى من شعور الذوات بالطمأنينَة والأمان أنّ تمَثُّلها مجيء الظلام متمهلاً في حركته كما يتبدى أيضًا في الإحساس برطوبة المساء ولطف وقعه على الذوات.

وكما هو ماثل من استدعاءات سعدي لمن يستحضرهم من شخوص المكان الأول استعماله «الالتفات» بمحادثته لهم بضمير المخاطب بدلاً من الغائب؛ إمعانًا في تأكيد حضورهم. هذا وقد «كان البلاغيون قد أدركوا من قديم، الدورَ الذي يمكن أن يلعبه ضمير المخاطب، وأدركوا أنّ استحضار شخص (أو شيء) ما، عبر مناجاته وتوجيه الخطاب إليه، أقوى بكثير من مجرد الحديث عنه؛ لأنّ ذلك يبث الحياة فيه، وكانمّا يضعه على خشبة المسرح، ولأنّك في هذه الحالة لا تسمع أخبارًا عن هذا الشخص (أو الشيء)، وإنّما تستحضره وتعاينه»[٧٢]؛ فكأنّ الذات تبثُّ الحياة بمكانها الأول بإحياء شخوصه واستحضارهم من خلال استعمالها «الالتفات» بضمير المخاطب حال استدعائها لهم.

ومن شخوص المكان الأول ورموز العراق الذين يستدعيهم سعدي في مكانه الآخر، سركون بولص الشاعر العراقي المجدد والطليعي في قصيدة بعنوان «إلى سركون بولص»:

المدينةُ التي لم تتشكّلْ بَعدُ
المدينةُ التي ليس فيها شارعٌ واحدٌ
المدينةُ التي لا تصنعُ إلاّ السجائرَ
المدينةُ التي أضاعت مفتاحَ بوّابتِها
المدينةُ التي تنتظرُ البرابرةَ
هذه المدينةُ سوف نشقُّ فيها نهرًا للهتاف.

*

ولْـيَكُنْ !
قـد تكونُ أثِـينـا وأبوابُها المائةُ، الآنَ، في مَدخَلِ السـجنِ !
نضحكُ في وجهِ سَـجّـانِنا. الليلُ في القلعةِ اكتظَّ بالنجمِ أحمرَ.

٧٢- خـيري دومـة، أنـتَ: (**ضمـير المخاطـب في الـسرد العـربي**)، مرجـع سـابق، ص ص١٩٧- ١٩٨.

والليلُ يلعبُ في النهرِ. كانت أثِـينـا تَـلُوحُ. وكانت تُـلَوِّحُ
والسجنُ يطفو خفيفًا على الماءِ. كنّا على الماءِ نمشي(٧٣).

يبدو استدعاء سعدي يوسف لرفيقه سركون بولص تعبيراً عن شعور ما بفقد أحد رموز المكان الأول الثقافية، سركون بولص الشاعر الطليعي الذي وصفه سعدي بأنّه«الشاعر العراقي الوحيد» في مقال له يرثيه فيه:

وأقول إنّه الشاعرُ الوحيدُ...
هو لم يكن سياسيًا بأيّ حال.
لكنه أشجعُ كثيراً من الشعراءِ الكثارِ الذين استعانوا برافعة السياسة حين تَرْفعُ...
لكنهم هجروها حين اقتضت الخطر!
وقف ضدّ الاحتلال، ليس باعتباره سياسيًا، إذ لم يكن سركون بولص، البتةَ، سياسيًا.
وقفَ ضد الاحتلال، لأن الشاعر، بالضرورة، يقف ضد الاحتلال.
سُمُوُّ موقفه
هو من سُمُوّ قصيدته(٧٤).

فيما يتبدى أنّ استعادات سعدي يوسف لسركون بولص لأنّه لم يتاجر سياسيًّا بموقفه من الاحتلال، غير أنّه لسمو وتجاوز فنيين صار راية شعرية للمكان الأول، تُعبِّر عن هموم الوطن دونما تورط في خطابية التعابير عن السياسة بما يُضعف من القيمة الفنية لشعره، وكأنّ الفنان بإخلاصه لفنه هو أكثر تسيسًا من السياسي نَفسه أو الفنان الرافع رايات السياسي حتى ينكشف زيفه حال الخطر.

ويستعمل الشاعر «أثينا» المدينة العظيمة التي سقطت تاريخيًّا رمزاً وقناعًا للمكان الأول، الوطن في سقوطه ووقوعه تحت براثن الاحتلال. وكأنّ بغداد التي سقطت أو العراق الذي سقط تحت الاحتلال هو «أثينا» أخرى، أي يوتوبيا مركزية وبؤرة إشعاع حضاري. وإذا كان سركون بولص هو الشاعر الذي ترك وطنه وغادر مكانه الأول بحثًا عن مدينته الحلم التي لم يجدها فيما تبدى منذ ديوانه الأول **الوصول إلى مدينة أين** إذا كان سركون شاعر اللامكان واللاوصول، فهل يشاطر شاعرُنا سركون بولص في إحساسه بالمتاهة والضياع بعد الرحيل عن مكانه الأول؟

٧٣- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الخامس: ديوان قصائد الحديقة العامة**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٤٣٥- ٤٣٦.

٧٤- سعدي يوسف، «سركون بولص الشاعر العراقي الوحيد»، جريدة «**السفير**»، (لبنان، ٢٠٠٧/١٠/٢٣)، ص١.

٣-٤- رثاء المكان الأول تحت الاحتلال

تتبدى ذروة استعادات الذات لمكانها الأول، الوطن، فيما تذهب إليه الذات من رثاء وطنها وبكاء مكانها الأول تفجعًا لاحتلاله، فيبرز بشكل لافت، في المرحلة الأخيرة من شعر سعدي يوسف، لا سيما فيما بعد العام ٢٠٠٣، مرثيات الشاعر لمكانه الأول، العراق، بعد وقوعه تحت الاحتلال الأمريكي، واستباحة حرمات الوطن ونهب ثرواته والسعي لنسخ هويته ومحو الشخصية الجمعية العراقية، فيما يظهر من تَفاقُم أزمة الذات الوجودية وتَضاعُف شعورها الاغترابي بفقدها الوطن نفيًّا عنه، وضياع الوطن نفسه بوقوعه تحت الاحتلال.

وبعد أن صار القتل حدثًا يوميًّا وفعلاً مستدامًا يمارسه الاحتلال إزاء الوطن يمسي الوطن المهدرة دماء أبنائه جرحًا لا يندمل ووجعًا يؤرق وعي الشاعر الذي يقول في قصيدته «الشيوعي الأخير يدخلُ في النفق»:

كان صباحًا صيفيًّا حقًّا...
لم يتحرّكْ «س»
ظلَّ على جلستِهِ بالشُّرْفةِ
لم يُتْمِمْ قهوتَهُ
لم يُنصتْ للموسيقى.
أمسِ، تلَقّى، عبرَ الإنترنتْ، الخبرَ:
الأَمريكيّونَ أقاموا حفلةَ قتلٍ لعراقيّينَ شبابٍ.
-أينَ؟
-متى؟
*
كارل ماركس تنبّأَ:
إنّ الخُلْدَ الأحمرَ يحفرُ في النفقِ[٧٥]**.**

يشير الصوت الشعري إلى الشاعر سعدي بالرمز الحرفي المجرد «س» رُبما في شعور ما بالتضاؤل أو اتساقًا مع ثقافة عصر معلوماتي تستعمل تقنيات حديثة وقتها كـ«الإنترنت» حيث يوقع الشاعر قصيدته بـ(لندن، ٩/ ٦/ ٢٠٠٦) لتختزل الذوات في إشارات مجردة وعلامة مكثفة بعد أمسى العالم في عصر التقدّم التقني المعلوماتي قرية صغيرة من حيث التبادل المعلوماتي.

٧٥- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الخامس:** ديوان **الشيوعي الأخير فقط**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص١٨٩.

وفيما يتبدى من حركة الذات في المكان الآخر أنّ ما يدور بمكانها الأوّل من حرب واستلاب لوطنها يُخيّم بظلاله على فعل الذات وحركتها بالمكان الآخر التي أصابها الجمود والسكون بالمكان وعدم اكتمال الأفعال المعتادة التي كانت تمارسها الذات كشرب القهوة أو عدم القيام ببعضها كسماع الموسيقى نظرًا لتدفق أنباء الحرب والقتل التي تستعمل الذات أسلوب تهكميًّا ونبرات ساخرة في التعبير عنها «حفلة قتل» تجسيدًا لإحساس الذات بالعجز والذهول.

ومع تفشي القتل الذي يمارسه المحتلُّ الأمريكي بالمكان الأول، الوطن، العراق، يصبح هذا المكان كمسرح لأحداث الإبادة الدموية فاقدًا للتحديد المكاني والتعيين الزمني عبر سؤالين عن الـ«أين» و«الـ«متى»؛ إذ «تظل هذه الـ«أين» والـ«متى» بلا جواب، لكنهما في العمق تحملان في ذاتهما الجواب: شهوة القتل الأرعن التي يؤججها الأمريكيون، والظمأ الشرس لدماء الأبرياء، وتعميم شعائر القربان العمياء في كل العراق»[٧٦]، بعد أن صار المكان، الأين، مكانًا للقتل، والزمان، المتى، زمنًا للقتل أيضًا.

ولا يفوت الشاعر أن يستلهم كارل ماركس بوصفه نبيًّا مُبشرًا بالخلود والفوز بالخلد المتلّون باللون الأحمر، لون الدم، من خلال فعل الحفر في النفق، في إشارة إلى التضحية. ولكن، لمَ يربط الشاعر التضحيات الوطنية في مواجهة الاحتلال بتأسيس ماركسي؟ أيمنح الشاعر فعل التضحية الوطنية صكًا ماركسيًّا ويؤدلجه وفق منظور شيوعي؟

ولا تتوقف الذات عن هجاء الاحتلال ووحشيته الدموية بل تهجو أيضًا عملاءه الذين باعوا الوطن للمحتل الأجنبي كما في قصيدة بعنوان «الإستباحة»:

السمتيّات الأميريكيّة تقصفُ أحياءَ الفقراءْ

والصحف المأجورة

في بغدادَ

تُحَدِّثُ قُرّاءً أشباحًا عن أرضٍ سوف تكون سماءْ...[٧٧].

٧٦- سعيد المولودي، «رماد الحلم: قراءة في ديوان «الشيوعي الأخير يدخل الجنة» لسعدي يوسف»، مدونة «**سعدي يوسف**»، الإنترنت. الرابط:

http//:www.saadiyousif.com/new/index.php?option=com_content&view=article&id-----:485=q----q&--catid&-:27=Itemid27=

٧٧- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الخامس:** ديوان **صلاة الوثني**، مصدر سابق، ص٧.

يبرز الخطاب فداحة الانفصام بين ما يجري على أرض الواقع من ممارسات استعمارية وانتهاكات الاحتلال واستباحته دماء العراقيين لا سيما الفقراء منهم، وعمل الصحف بوصفها، بالتعبير الألتوسيري، إحدى أجهزة الدولة الإيديولوجية على تزييف الوعي الجمعي وتصدير الوهم للشعب المُستباح والواقع تحت مقصلة الاحتلال.

يعمل الشعر، هنا، على أن يفضح تآمر أجهزة الدولة الإيديولوجية على الوطن ومحاولتها خداع مواطنيها لتمرير الاحتلال وشرعنته ليكشف فساد «مؤسسات المجتمع المدني، التي احتلت المركز الأول في مجال الدعاية الكاذبة والتزوير والفساد»[٧٨] حيث قام الإعلام ومنه بعض المنابر الشيوعية بمحاولة تعبيد الأرض العراقية سعيًا لتمرير الاحتلال.

فنجد أنّه «إذا كان الإعلام اليومي، المحترف والهاوي، قد حاول بكل طاقته مسايرة الجهد العسكري لقوات الاحتلال وسياستها الإجرائية ساعة ساعة، من طريق ضخ التعليقات والأخبار ومقالات الدفاع والهجوم، فإنّ الجهاز القديم، الذي تولى مهام التخطيط الأيديولوجي في حقبة وجود المنظومة الاشتراكية، وجد مساحة جديدة للحركة، على هامش الثقافة الدعائية، من طريق التحول إلى مراكز بحثية خاصة، على أنقاض ما عُرف سابقًا بالمكاتب الحزبية «المختصة». أي تحويل «المختصة» حزبيًّا إلى مختصة سياسية تجارية، لا ترتبط بقيادة الحزب كالسابق، ولكن ترتبط بأفراد وجماعات أجنبية ومحلية ممولة ومسوقة، تتحكم بمادة التسويق الثقافي، التي أطبق عليها اسمًا مُفرغًا من الدلالة الحزبية «البحوث والدراسات»، التي تخصصت في معالجة الجانب الآخر من الإعلام التعبوي: التعبئة النظرية»[٧٩]، فيما يتبدى من تحول تكتيكي وتغيّر في استراتيجيات المؤسسات الثقافية والأجهزة الإيديولوجية تكيفًا مع أغراض الاحتلال.

ويستعمل الشاعر أدوات الموسيقى الصوتية فيما يستخدمه من روي بحرف الهمزة مسبوق بحرف (الألف) كإسناد بين كلمتي (الفقراءْ/ سماءْ) وكذلك الموسيقى المعتملة في المعنى بالتضاد بين كلمتي (أرض/ سماءْ) لتأكيد البون الشاسع بين الوهم الذي تصدره أجهزة الدولة الأيديولوجية والكذب الذي تمارسه، والواقع المؤلم والبائس.

٧٨- سلام عبّود، **المثقف الشيوعي تحت ظلال الاحتلال (التجربة العراقية)**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، الطبعة الأولى ٢٠١٤)، ص٨٥.

٧٩- سلام عبّود، **المثقف الشيوعي تحت ظلال الاحتلال (التجربة العراقية)**، مرجع سابق، ص٩٣.

يعمل شعر سعدي يوسف ليس على تجسيد فعل القتل اليومي الذي يمارسه الاحتلال الأمريكي بالعراق ولكن القتل المعنوي أيضًا كما في قصيدة بعنوان «إلى شيخ عشائر الـ...»:

(حتى وأنا في الريفِ بأقصى لندن)

أعرفُ أنكَ ملقىً:

وجهُكَ للأرضِ

وجزمةُ جنديٍّ أمريكيٍّ تسحقُ فِـقْـراتِكَ حتى الأرضِ؛

زمانٌ مختلفٌ؟

لا بأسَ ...

إذًا، ألصِـقْ إحدى أذنيكَ بأرضكَ !

ألصِـقْـها كي تسمعَ

ألصِـقْـها كي تسمعَ، مثلَ الخيلِ، مُـغارَ الخيلِ

وألصِـقْـها كي تسمعَـني

(أرجوك)
أتسمعُـني؟[٨٠].

يأتي اعتماد الصوت الشعري على ضمير المخاطب في في حركة التفاتية جديدة لمحو المسافة بين المكان الآخر حيث تتموضع الذات «**في الريفِ بأقصى لندن**»، والمكان الأول حيث العراق، الوطن، حيث يكون انهمام الذات بوطنها وانشغالها وتعلُّقها به، حيث يمتهن المحتل أهل الوطن ويعمل على سحق رموز عشائره.

٨٠- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الخامس: ديوان صلاة الوثني**، مصدر سابق، ص ص٤٠- ٤١.

وتعمل بلاغة القطع في عنوان القصيدة «إلى شيخ عشائر الـ...» بعد «الـ» التعريف رُبما إلى التعميم والتكرار أو إشارة لمحو المحتل بانتهاكاته المهينة اسم العشيرة وهويتها بإذلاله شيخها. ورغم الإهانة والانتهاك الحالين بشيخ العشائر رمز القبلية العراقية فإنّ الذات الشاعرة تحاول أن تبثّ روح المقاومة والتمسك بالوطن فيما يتبدى من إضافة (أرض) لضمير المخاطب (ك) استمساكًا بالأرض ودفاعًا عن تراب الوطن.

ورغم ما يتبدى من ألم يعتصر الذات لوقوع وطنها فريسة للاحتلال الأجنبي فإنّ سعدي يوسف نفسه سبق وأن وقع في خطأ التعويل على الأجنبي في تخليص بلاده من حكم الطاغية، كما في قصيدة «الشاحنة الهولندية: الخزّان» التي كتبها سعدي يوسف في (لندن، ٥/١٩/ ٢٠٠٠):

هل لي أن أسأل توني بْلير:
إن كنتَ تُريد لـ«لندنَ»
ألاّ تمُسي "مستعمرةً" لعراقيين
فلماذا لا تطردُ صدّام الواحدَ
كي نرجعَ نحنُ،
ونحن ملايين أربعةٌ
نحن ملايين أربعةٌ من عشرين...
٥/١ الأرض
و٥/١ خطوط العرضِ
و٥/١ القرن الواحدِ والعشرين... [٨١].

يرجع تاريخ هذه القصيدة لما قبل وقوع العراق تحت الاحتلال بأقل من ثلاث سنوات فيما يتبدى من وقوع الذات تحت سذاجة التصور بإمكانية أن تعوّل على الأجنبي كمُخَلِّص للوطن من قبضة الديكتاتور ومحرر لبلاده من الاستبداد وحكم الطغيان.

لقد وقع بعض مثقفي العراق والمعارضين السياسيين في خطأ أو ربمُا خطيئة اللواذ بالأجنبي والاستعانة بالاحتلال تخلصًا من حاكم مستبد، حيث «كان جميع أطراف المعارضة يقرّون سرًا بنظرية «خيار الضرورة»، لكنهم كانوا جميعًا يمارسون إعلاميًّا

٨١- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الرابع:** ديوان **قصائد العاصمة القديمة** (٢٠٠١)، مصدر سابق، ص ٣١٣.

سياسة تضليلية قائمة على إنكار القبول بخياري الحرب والاحتلال. وحتى أكثر القوى سفورًا في موضوع القبول بالحرب والاحتلال لم تكن تجاهر بموقفها علنًا»[٨٢]. فيما يُمثِّل ازدواجًا في الشخصية وخداعًا للشعب؟

ولقد كانت لندن مسرحًا لتدبير مؤامرة العدوان على العراق واحتلاله وهو تفطن إليه بعض مثقفي العراق وعقولها الحرة فيكتب القيادي الشيوعي عبد الرازق الصافي يفضح تآمر المعارضة وانتهازيتها على حساب الوطن قائلاً: «إننا نعتقد أن فرقًا كبيراً بين أن تتفق أطراف المعارضة العراقية، على مشروع وطني ديمقراطي للتغيير، وتطلب دعمًا خارجيًّا لتحقيقه من المجتمع الدولي ممثلاً بالأمم المتحدة بما فيها أميركا، وبين أن تتولى الولايات المتحدة الأميركية وبريطانيا تحقيق التغيير عن طريق الحرب، وتُعطي لأطراف المعارضة دور تهيئة الغطاء لهذه الحرب وتبريرها، رغم ما يمكن أن تحمله من أخطار وما تجلبه من دمار لا يعرف أحد مداه وتسمية الثمن الباهظ الذي يُمكن أن يدفعه شعبنا «ببعض الآلام»»[٨٣]. ولقد انجرف شاعرُنا، فيما يبدو، وراء الاعتقاد الساذج بإمكانية أن يكون المحتل الأجنبي مُخلِّصًا للعراق من حكم استبدادي.

ولكن ما تبديه الذات من ألم لاحتلال الوطن وما يخالجها من إحساس بالفجيعة إزاء مكانها الأول المُستلب يكشف ضمنيًّا عن ندمها إزاء تحبيذها السابق لخيار الاحتلال تخليصًا للوطن من حاكمه الطاغية، وهو ما يتبدى في مرثيات الذات المتفجعة للوطن الذي تتبدد هويته، إذ يقول سعدي:

لم يَعُدْ في العراقِ امرؤٌ عربيٌّ؛
ولا فيه من ينطقُ الضادَ[٨٤]**.**

ينعي الشاعر على العراق فقده هويته العربية وتراجع اللغة العربية التي كانت بمثابة حبل المشيمة للذات العراقية والرابط الهوياتي والقاسم الثقافي المشترك العابر للاختلافات العرقية والجامع للتنوّعات الثقافية وهو ما يبرز فعل الاحتلال المدمِّر لوحدة العراق بتأجيجه نيران الطائفية؛ إذ «إنَّ تغليب مفهوم الشراكة السياسية على أسس طائفية وعرقية- رغم حشر كلمة العبور على الطائفة في كل جملة ترد فيها هذه العبارة- هو سوء فهم جدي للواقع العراقي. لأنّ التجمع السياسي التحاصصي... لا يقود إلا

٨٢- سلام عبّود، **المثقف الشيوعي تحت ظلال الاحتلال (التجربة العراقية)**، مرجع سابق، ص١٤٤.

٨٣- سلام عبّود، **المثقف الشيوعي تحت ظلال الاحتلال (التجربة العراقية)**، مرجع سابق، ص١٤١.

٨٤- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الثالث:** ديوان **محاولات** (١٩٩٠)، مصدر سابق، ص٧٨.

لتأسيس شراكة طائفية وعرقية، على حساب مبدأ المواطنة»[٨٥] وهو ما أفضى إلى شرذمة العراق هوياتيّا وتبدد وحدته.

ومع قتامة الحال وجهامة الأفق لا يفارق الذات الأمل بعودة الوطن واستعادته الذي تحلم الذات بتحريره:

سوف يأتي العراق الجميل
سوف يأتي العراق
بعد أن يرحل الأمريكيُّ
والخادمُ الفارسيُّ المعممُ...
هذا العراق الجميل
قادم في الهواء الذي نتنفسُ
في الشاي عند أعالي الفرات
وفي العرق المرِّ في جبهة النهر...[٨٦].

لقد استحال الوطن «العراق» والشاعر، كلاهما مرآة للآخر، فبعدما يصرِّح الشاعر برغبته في مغادرة المنفى، المكان الآخر، رغم ما يوفِّره له من مأوى، أي حلم العودة إلى مكانه الأول، بلاده، «العراق»، يعود ليعلن عن رغبته وحلمه بأن يعود العراق، فكما أن الشاعر مستلب ويشعر بالفقد في غربته، بالمثل يشعر بأنّ الوطن ضائع، وأنّ عودته مرهونة برحيل المحتل الأمريكي وحكام البلاد من الموالين للغزاة والفرس، ثم يعود ليؤكد على حضور الوطن الرمزي والوجداني في مظاهر الحياة، فبعد أن ضاع الوطن كحقيقة في الواقع، ظل حاضرًا كفكرة على مستوى الرمز والخيال.

ومع الحلم والأمل الذي راود الشاعر بعودته إلى وطنه وعودة الوطن إلى أبنائه، أخيراً يستبد اليأس به ويفقد أمل العودة كما في قصيدة «**اعتذار**»:

مضى صيف القرنفل...
لا تقل لي: أجيء غدًا إليكَ
وثمَّ كأس ستجمعنا
وأسماك

٨٥- سلام عبّود، **المثقف الشيوعي تحت ظلال الاحتلال (التجربة العراقية)**، مرجع سابق، ص٨٨.

٨٦- سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء السابع: ديوان قصائد هيْرفيلد** (٢٠١٣)، مصدر سابق، ص١٤٩.

ونخل
ولا تلجأ لسومر والمراثي ببابل والسوادِ...
إلخ
إلخ
لا!(٨٧).

لقد مضى الصيف وحان الخريف، فصل الذبول، الذي يمثِّل لذبول الأمل، لذا فقد فَقَدَ الشاعر الأمل في غده، فقد الأمل في اللقاء بندمائه أو بمن يحب، ويعتمد الشاعر– هنا– طقسًا كلاسيكيًا من الشعر العربي القديم متمثلاً في مخاطبة النديم رفيق الكأس والمجلس، الذي غالبًا ما يكون استدعاء الشاعر العربي له قرينًا باستعادة عهود الأنس وذكريات الألفة والبهجة، غير أنّ شاعرنا قد ملكه اليأس من الالتقاء بنديمه أو الوقوف والمرور بمعالم العراق كسومر وبابل والسواد، ثم يدل تكراره لـ(إلخ) مرتين على فقدانه الأمل في استعادة أي شيء وكل شيء، فقد ضاع العراق بكل ما فيه:

مضى صيف القرنفل
واستقرت عميقًا وردة الزرنيخ.
أبعدْ
ولا تأتِ.
العراق الذي أحببتَ لم يعدِ.
العراق الذي أحببتَ لم يعدِ...
انتظرنا
وانتظرنا.
قد مضى صيف القرنفل
وانتهينا...(٨٨).

يبدو الشاعر– هنا– في هذه القصيدة متماهيًا مع عراقه ومتوحدًا به، فالصوت في القصيدة هو صوت العراق يحدِّث شاعره، قد امتزج الصوتان: صوت الشاعر بصوت الوطن، فما صوت الوطن إلا صوت الشاعر يائسًا من استعادة الوطن بعد طول انتظار،

٨٧– سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء السابع**: ديوان **قصائد هيْرفيلد** (٢٠١٣)، مصدر سابق، ص٢٠٥.

٨٨– سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء السابع**: ديوان **قصائد هيْرفيلد** (٢٠١٣)، مصدر سابق، ص ص٢٠٥–٢٠٦.

فبعد أن كان العراق أو صوت الأمل في داخل الشاعر يدعوه لمغادرة مكانه الآخر، منفاه بلندن؛ لأنها ليست بلاده، ها هو يصرفه عن فكرة العودة، ويدعوه للبعد عن الوطن، الذي استقرت فيه ورود الزرنيخ تنفث سمومها القاتلة، فأي تناقض واضطراب يعيشه الشاعر؟ وأي تردد وقلق يعصف به؟ فبعدما كان الشاعر والوطن يتقاسمان الأمل في عودة هذا الوطن لأبنائه وعودة أبنائه إليه، تُحسم المسألة بعدم استعادة الوطن مؤكدة بالمضارع المنفي بلم الذي يحمل معنى الماضي وحسم القضية، التي انتهت وانتهى معها الوطن وأهله. هذا ويدل التكرار الثلاثي لجملة (**قد مضى صيف القرنفل**) على دائرية الأقدار التي تلف مصائر الوطن وأبنائه، كما يدل تكرار جملة (**العراق الذي أحببتَ لم يعدِ**) على التأكيد على ضياع العراق وترديد هذا المصير القاسي الوقع على وعي الشاعر ووجدانه بما يُبرز مكابداته ومواجعه لفقده الأليم لوطنه الحبيب.

فالذات مع استمرار الحلم باستعادة وطنها دونما تحقيقه تشعر بالتعب فيقول سعدي يوسف في قصيدة كتبها في ١٢/ ١١/ ٢٠١٤ بعنوان «تعبت يا عم»:

لم يَعُدْ جسرٌ ليوصِلَني إلى «حمدانَ» حيثُ ترابُ أُمي ...
لم يَعُدْ لي من ترابٍ:
لا ولاءَ
ولا صليبةَ ...
أيُّ معنىً للبلادِ؟
وأيُّ معنىً للعنادِ ...
تعِبْتُ يا عَمُّ![٨٩].

لقد فقدت الذات الجسر الذي يربطها بوطنها ومكانها الأول وانقطعت صلتها بمنشأها ومسقط رأسها «حمدان»، ففقدت بالتالي معنى البلاد ثم فقدت المبرر للعناد أي فقدت الدافع للمقاومة والتمسّك بحلم استعادة الوطن، فيما يتمظهر من حوار الأنا مع أناها الأخرى مُسفرة عن إحساسها بالتعب وفقدانها الدافع والطاقة للحلم باستعادة الوطن.

غير أنّ الذات التي يبلغ بها اليأس المدى من استعادة مكانها الأول، الوطن، العراق بشكل واضح في النصوص الأخيرة لسعدي يوسف تفضل الخلود إلى الراحة وتناسي الهم الوطني لفقدانها الأمل؛ فيقول سعدي في قصيدة كتبها في ١٤/ ١١/ ٢٠١٤ بعنوان «دعوة إلى السبات»:

٨٩- سعدي يوسف، **ديوان الأنهار الثلاثة**، مصدر سابق، ص١٧.

دومًا تنام بإحدى مُقلتَيكَ ...
ألم تتعبْ؟
وتعرفُ ... لستَ أنتَ الذئبَ
تعرفُ أنّ حقّكَ، وهو أوّلُ، أن تنامَ،
تنامَ ملءَ جفونِكَ؛
الأيّامُ ...
إنكَ في الثمانين !
الوسادةُ، لم تَعُدْ صوفًا ...
ولِصْقَكَ، دائمًا، تتمدّدُ امرأةٌ
إذًا: نَمْ !
لا تَقُلْ إن العراقَ يُجَرِّحُ الجفنَينِ .
....
....
....
إن عراقكَ الأبديَّ غابَ
وصارت الورْكاءُ قاعدةً لطيّارينَ جاؤوا من أريزونا ...
لقد شُـفِيَ الصبيُّ من الخرافةِ؛
لا تَقُلْ إني من الوركاءِ ...
إنكَ في الثمانين![٩٠].

تبدو هذه القصيدة «دعوة إلى السبات» التي كُتبت بعد يومين من القصيدة السابقة «تعبت يا عم» كاستئناف ونتيجة لها، وكأنّ الإحساس بالتعب يدعو إلى السبات. كما تبدو الذات في انشطارها، هنا، في حوارية بين شطريها؛ وكأنّ الأنا الموضوعي وقد استبدّ اليأس بها تدخل في محاجة مع الأنا الأخرى المتشبثة بالأمل، الأنا الحالمة، باستعادة مكانها الأول، واسترجاع وطنها المحتلّ، فيعمل ضمير المخاطب، الأنت، هنا، على تأجيج خطاب المواجهة بين شطري الذات التي يغالبها اليأس في عودة وطنها.

والذات التي بدأت تشعر بالشيخوخة ربمُا من إحساسها بالإنهاك جراء الحلم المجهض باستعادة وطنها تدعو نفسها إلى النوم، السبات، الراحة، التي قد تُضمِر رغبة

٩٠- سعدي يوسف، **ديوان الأنهار الثلاثة**، مصدر سابق، ص ص١٤- ١٥ .

نفسية دفينة بالانسحاب من الواقع المؤلِم في مسلك هروبي من الحقيقة القاسية التي بدأت تتملك الذات بأفول الوطن وذبولَ الحلم باستعادته.

ومجددًا، يستثمر الشاعر الفراغ النصي، قاطعًا خطابه بالصمت، الصمت الناطق بمعان كثيرة والحامل فيوضات مشاعر متمددة، ولئن كان ««الأدب بما هو لغة هو نظام من الرِّموز وكيانه يكمن في النظام لا في الرسالة وهو يتكوَّن من تقديم مستمر للمعنى، ومن إخفاء مستمر لذلك المعنى في الوقت نفسه» لأنّ وظيفة إخفاء المعنى هي واحدة من أهم بؤر النص المحدِث، التي نراها ماثلة في (الصمت) الذي يُمُثِّل الإخفاء المستمر للمعنى لا سيما في نصوص اللامعقول التي تؤسس عملية اتصالها واستفزازها للمتلقي ببؤر الصمت الكامنة في الإخفاء المستمر للمعنى، وهو بهذا يحقق أحد شروط عملية التلقي المحدثة بوصفه حاملاً رسالة مخفية ذات شفرات قابلة للتفك كـ«[91]– فإنّ هذا الصمت يدفع المتلقي لاستنطاقه تفتيشًا عن الدلالات الخلفية وبحثًا عن المعاني الغائبة.

إنّ تلك المساحات الصامتة، التي تمُثِّل الغيابات النصية هي تبديات لـ«لا شعور النص» وترتبط– على نحو أو آخر– بالأيديولوجيا القابعة خلف النص؛ حيث «ينطوي النص الأدبي، بعيدًا عن تشكيل وفرة موحدة من المعاني، على علامات محفورة داخله، على بعض الغيابات الحاسمة الفاعلَة التي تحرِّف دلالاته المتعددة وتحولها إلى صراع وتناقض. هذه الغيابات– أي «ما لا يقوله» العمل– هي ما يربطه ويقيده إلى إشكاليته الأيديولوجية. إنّ الأيديولوجية حاضرة في النص في صورة غياباتها البليغة»[92]، فمساحات الصمت في النص الجمالي هي مناطق غيابات عالقة بالأيديولوجيا.

إنّ المساحات الصامتة التي تتخلل النص تجعل مهمة الناقد أن يسعى لاستنطاقها ومحاولة الربط بينها كلامقول نصي والمقول النصي بشكل يسمح بانفتاح وتعدد الدلالات التي يمُكن أن تنبثق عن هذا الغياب النصي، فـ«ليست مهمة النقد، إذن، أن يمُوضِع نفسه في الفضاء ذاته الذي يمُوضِع النص نفسه فيه جاعلاً النص يقول، أو يكملَ ما تركه، بالضرورة، وأغفل قوله. في المقابِل، فإنّ وظيفته هي أن يضع نَفَسه في الموضع غير المكتمل، إطلاقًا، للعمل لكي يُنَظِّره– ليشرح الضرورة الأيديولوجية لـ«اللا– مقول» الذي يُشكِّل المبدأ الأساسي لهويته. إنّ غايته هي لا شعور العمل، تلك

٩١– سافرة ناجي، **الصمت في الأدب المسرحي المعاصر: اللامعقول أنموذجًا**، (سورية، دمشق، دار الينابيع، الطبعة الأولى ٢٠١١)، ص ص٢٨– ٢٩. والتنصيص الداخلي نقلاً عن: المسدي، عبد السلام، **النقد والحداثة**، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

٩٢– تيري إيجلتون، **النقد والأيديولوجية**، ترجمة: فخري صالح، (مصر، القاهرة، دار رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠١٦)، ص ص١٧٨– ١٧٩.

المنطقة التي ليس العمل واعيًّا بها، ولن يكون، وبدقة، اختلاف المعاني، وانفصالها. إنّه يتمفصل مع الفضاء الذي يقسم معاني النص المتعددة ويُوثقها معًا. إنّ مهمة النقد هي أن يُظهر ويشرح كيف «يتجوّفَ» النص بوساطة علاقته بالأيديولوجية»[٩٣]، فمهمة الناقد، إذنَ، أن يبرز تعدد المعاني الممكنة التي تعد به الغيابات النصية ومساحات الصمت.

هذا وقد يُعبرِّ الصمت عن عجز الذات عن التعبير بالكلام الملفوظ عما يجيش بداخلها من معان أو فقدانها القدرة على استيعاب ما يدور في العالم، أي عجز الداخل عن التعبير عما تعاينه الذات في الخارج، العالم الذي تجاوز حد المعقول فأصاب الذات بالذهول؛ لذا «يرى (مارتن إسلن Martine Esslin) أنَّ الصمت يحمل علامة درامية لها القدرة على التعبير التي استثمرها الكُتّاب المحدثون في نصوص اللامعقول، فتمظهر الصمت وهو يُمثِّل «التناقض الحاد بين عقلانية الواقع وجوهره العبثي». ولما كانت فلسفة العبث تعمل في البحث عن الوعي في منطقة اللاوعي فقد وجدوا في الصمت «الوعي الداخلي لما وراء الكلام» فهو يؤكِّد فشل لغة التواصل لأنّه يُمثِّل منطقة القلق الوجودي لإنسان هذا العصر الذي سحقته الحرب والتكنولوجيا»[٩٤]، فقَد يكون الصمت تعبيراً عن فقْدِ الذات المنطق الذي يُفسِّر العالم.

ولما كان الصمت انقطاعًا، ولو على مستوى ظاهر، فقد «يُرى الصمت تعبيراً عن المكان المنعزل... لذلك يتمظهر الصمت في هذه الحالة من أنّ «طبيعة اللغة الرمزية التي يُعبرّ بها عن الخبرات والمشاعر والأفكار الداخلية وكأنّها تجارب حسية أو حوادث في العالم الخارجي. إنّها اللعبة التي لها منطق مختلف عن منطق اللغة الاصطلاحية»»[٩٥]، فالصمت هو تمظهر ميتالغوي له شفراته التي تنفك بالتفاعل الجدلي بين الصوت والسكوت، والكتابة الخطية والفراغ، والتدفق والانقطاع الذي قد يُبدي انقطاعًا شكليًّا في البثّ الصوتي للحديث، في حين يضمر حديثًا منطويًّا للذات.

٩٣- تيري إيجلتون، **النقد والأيديولوجية**، مرجع سابق، ص١٧٩.

٩٤- سافرة ناجي، **الصمت في الأدب المسرحي المعاصر: اللامعقول أنموذجًا**، مرجع سابق، ص٣٦. والتنصيص الداخلي الأول نقلاً عن: المسدي، عبد السلام، **النقد والحداثة**، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص ص٧- ٨. والتنصيص الداخلي الثاني نقلاً عن: الكيلاني، مصطفى، **الميتا- لغوي- النص والقراءة**، منشورات دار مية، تونس، ١٩٩٤، ص٧.

٩٥- سافرة ناجي، **الصمت في الأدب المسرحي المعاصر: اللامعقول أنموذجًا**، مرجع سابق، ص ص٤٩- ٥٠. والتنصيص الداخلي الأول نقلاً عن: كورك، جاكوب، **اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب**، ترجمة: ليون يوسف عزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩، ص١٥٥.

وتمُثِّل مساحة الصمت، المتبدية هنا، في الأسطر الثلاثة المنقوطة، حالة الإيغال في الاستسلام المتشائم المستشعر ضياع الوطن، كما يكون الصمت، هنا، بمثابة معبر نفسي لانتقال الذات من حالة التمسك بأهداب الأمل بعودة العراق إلى التخلي اليائس عن ذلك الحلم، بل تناسي الانتماء إلى المكان الأول، «الوركاء»، الذي صار قاعدة للمحتل، في الآن الذي تحسّ الذات فيه بالشيخوخة لبلوغها الثمانين مما يكرس إحساسًا عاجزاً بالانسحاق الوجودي أمام الزمن بالتزامن مع إحساس الفجيعة لفقد المكان الأول وضياع الوطن.





الخـاتمـة



خـاتمة

في قراءتنا الثقافية المشمولة بتحليل فني وجمالي لتجربة سعدي يوسف الشعرية الثرية على مدى أكثر من ستين عامًا ودراسة تجليات الاغتراب في شعره الذي جاء في ما يناهز الأربعين ديواناً، فقد توصلنا للعديد من النتائج ومنها:

- تأتي تجربة سعدي يوسف غنية في ما تُسفِر عنه من مقولات الاغتراب وتمظهراته، فالذات لدى سعدي يوسف تعاني غير نوعٍ من الاغتراب سواء بمفهومه الماركسي الأيديولوجي، حيث عاينت معاناة العمال الكادحين وحملت الحلم الشيوعي الذي بدا متراجعًا مع الزمن، أو الاغتراب بالمفهوم الوجودي حيث تعاني الذات غالبًا من وحدتها الوجودية وعزلتها الكونية وما شاب ذلك الإحساس من حس رومانسي ونزعة تشاؤمية، أو الاغتراب بالمفهوم الهيجلي والنفسي بمعنى إحساس الذات الغالب بانشطارها وتناقضها الكينوني أحيانًا.
- أما على صعيد مكاني، فقد ظل الشعور بالاغتراب يلازم الذات سواء في مكانّها الأوَّل، وطنها، العراق، أو في مكانها الآخر، منافيها ومهاجرها، فيقول سعدي في أحدث ما صدر له من دواوين شعرية [حتى وقت الانتهاء من هذا الكتاب] عن اغترابه المتمدد معه في المكان والزمان في قصيدة مدونة في (لندن، ٢٤/ ١٠/ ٢٠١٥):

أنْ تعيشَ هنا

بينَ مَن لا يُطِيقون لونَكَ،

أو أن تعيشَ هنالكَ، مستفرَدًا

بينَ مَن لا يُطِيقون قولَكَ...
ذاكَ الصراطُ، إذًا، هو ما كنت تسمعُ عنه![1].

فيتبدى إحساس الذات بالاغتراب ورفض الآخر لها سواء في المكان الآخر بسبب (اللون)، أي الاختلاف العرقي، في تمييز إقصائي، أو رفض الآخر لها في مكانها الأول بسبب (القول)، أي أرائها السياسية التي تجهر بها وشعرها، فالإحساس بالاغتراب والشعور باللاانتماء يصاحب الذات سواء في مكانها الأول، الوطن، أو في المكان الآخر، المنفى والمهجر.

- كشفت تجربة سعدي يوسف عن الملامح الثقافية والقسمات المائزة للشخصية الجمعية العراقية وما مرت به من تحولات مصيرية كبرى على مدى ثلثي قرن من مناهضتها الإمبريالية في الحقبة ما بعد الكولونيالية إلى الكفاح اليساري المطالب بالحرية وحقوق العمال والكادحين وصولاً لتجربة الوقوع تحت الاحتلال الأمريكي ونسخ الهوية القومية العراقية وتشرذم العراق.
- من خلال تجربة سعدي يوسف وما كشفت عنه من إحساس طاغ وممتد بالاغتراب يتبدى أنّ علاقة الذات بفعل الكتابة ذات أهمية قصوى للشاعر الذي يقول في قصيدة له بعنوان «ليس من تلاعب»:

لِمن أكتب الآنَ؟
لا شأنَ لي بالعراقِ، ولا بالعواصمِ.
لا شأن لي بالصداقات فاترةً
أو بالنساءِ اللواتي تَخَلَّيْنَ عني.
(...)
لِمن أكتب الآنَ؟
*
أكتبُ كي لا أموتُ وحيدًا![2].

في ظل تمادي الإحساس الذي يُداخل الذات بالاغتراب والوحشة وفقدان آخرها سواء الآخر المرأة أو الصديق، ومع تنامي الشعور اللاانتمائي بعد انقطاع الذات أو حجبها عن مكانها الأول، وطنها العراق، فضلاً عن لاانتمائها للأماكن والعواصم الأخرى، إذ

١- سعدي يوسف، **محاولات في العلاقة**، (منشورات الجمل، بغداد؟ بيروت، ٢٠١٦)، ص١١٠.
٢ – سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية، الجزء الخامس: ديوان قصائد الحديقة العامة**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ٢٠١٤)، ص٤٤٧- ٤٤٨.

أمست الذات– بتعبير إدوارد سعيد– خارج المكان، يلوح أمام الذات السؤال الجوهري عن جدوى الكتابة ومبررها، فيتبدى أنّ ممارسة الذات للكتابة إنّما لمقاومة الموات وإحساس الوحدة، فكأنَّ الكتابة هي الملاذ الوجودي الأخير للنجاة من أخطار الموت والعزلة، وكأنّ الذات تقوم– في فعل تعويضي– بتأسيس عالمها البديل في الكتابة.

- وعلى مستوى فني فقد مرت قصيدة سعدي يوسف بعديد من التحولات، فقد بدأ سعدي كلاسيكيًّا ومحافظًا وشديد الغنائية ويؤسس قصيدته أكثر على مرتكزات الموسيقى والإيقاع بحرصه على الإسراف التقفوي ثم ما لبث أن تخفف من ذلك في سبعينات القرن الماضي الذي شهد ابتكاره قناع «الأخضر بن يوسف» كذات ظلية لأناه وكتمثيل لانشطار الذات في وعيها الشقي.
- تتمتع قصيدة سعدي يوسف برهافة عالية وحساسية متقدة سواء في تصويرها العالم في تفاصيله الدقيقة وأشيائه النثرية أو استبطانها دواخل الذات وجلاء تمثّلاتها النفسية مما يجعل لقصيدة سعدي إيقاعًا نفسيًّا مصاحبًا لإيقاعها المشهدي.
- في كتابة سعدي يوسف الشعرية نجد استثمارًا للفضاء الكتابي والكاليغرافي حيث تعمل الصياغة الشعرية على استغلال الفراغات الطباعية والبياضات إلى جانب مساحات السواد في أداء المعاني الدلالية، فثمة اعتماد على الأداء الميتالغوي.
- في قصيدة سعدي يوسف استثمار لطاقات فنون أخرى خارج حقل الفن الشعري كالفن التشكيلي الذي جاء استثماره وتوظيف آلياته ربما للحمة التي ربطت شعراء العراق بحركة الفن التشيكيلي، وكذلك استثمار وسائل فنية وتقنيات تعبيرية من المسرح والسينما.
- تستثمر قصيدة سعدي يوسف لعبة الضمائر في حركاتها الالتفاتية، مع حضور لافت لضمير المخاطب إشارة للذات في حديثها المونولوجي لنفسها أو بالأحرى لظلها القرين وإبرازًا لانشطارها النفسي.





المصادر والمراجع



قائمة المصادر والمراجع

أولاً- المصادر:

سعدي يوسف : **الأعمال الكاملة، سبعة مجلدات،** (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، 2014).

: **خطوات الكنغر: آراء ومذكرات،** (دار المدى، سوريا: دمشق- لبنان: بيروت، الطبعة الأولى، 1997).

: **ديوان الأنهار الثلاثة،** (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، 2015).

: "سركون بولص الشاعر العراقي الوحيد"، جريدة **"السفير"**، (لبنان، 2007/10/23).

: **محاولات في العلاقة،** (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، 2016).

ثانيًا- الكتب العربية

1-............ : **القرآن الكريم.**

2-............. : **الكتاب المقدس.**

3-أحمد عبد المعطي حجازي : **الأعمال الشعرية** (الهيئة المصرية العامة للكتاب- طبعة 2014).

4-أحمد علي : **ثورة الزنج وقائدها على بن محمد ،** ط1 (بيروت دار مكتبة الحياة 1961).

5-أحمد مجاهد : **أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية،** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997).

6-أدونيس : **الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب،** (الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة **ذاكرة الكتابة**، العدد 173، 2016).

7-أسامة عدنان يحيى : **الآلهة في رؤية الإنسان العراقي القديم: دراسة في الأساطير،** (العراق، بغداد، دار آشور بانيبال للكتاب، الطبعة الأولى 2015)

8-اعتدال عثمان : **إضاءة النص: قراءة في الشعر العربي الحديث،** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **دراسات أدبية،** 1998).

9-أمين حافظ السعدني : **أزمة الأيديولوجيات السياسية،** (الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة **الفلسفة،** العدد 5، 2014).

10-باقر ياسين : **قال المتنبي ثم قال الطب النفسي: مقارنات بالشواهد والنصوص،** (دمشق، [نشر خاص للمؤلِّف]، الطبعة الأولى 2015).

11-ثناء أنس الوجود : **رمز الماء في الأدب الجاهلي،** (القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، طبعة 2000)

12-جابر عصفور : **المرايا المتجاورة: دراسة في نقد طه حسين،** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة 2014).

13-.......... : **تحولات شعرية**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2016).

14-حاتم الصكر : **نرسيس: الأنماط النوعية والتشيكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة**، (مصر، المجلس الأعلى للثقافة، 2010).

15-حسن حماد : **الإنسان المغترب عند إريك فروم**، (الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة **الفلسفة**، العدد 25، 2017).

16-حسين حمودة : **في غياب الحديقة: حول متصل الزمان/ المكان في روايات نجيب محفوظ**، (مصر، مكتبة مدبولي، 2007)،

17-حليم بركات : **الاغتراب في الثقافة العربية: متاهات الإنسان بين الحلم والواقع**، (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، أيلول/ سبتمبر 2007)

18-حنان مصطفى : **فلسفة الفن عند هربرت ماركوزه**، (الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة **الفلسفة**، العدد 14، 2015).

19-حورية الخمليشي : **الكتابة والأجناس: شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث**، (دار التنوير، بيروت، لبنان، دار الأمان، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى 2014).

20- خالد فرحان البداينة : **التكرار في شعر العصر العباسي الأول**، (الأردن، وزارة الثقافة، 2014).

21-خالدة سعيد : **فيض المعنى**، (بيروت، دار الساقي، 2014).

22-خيري دومة : **أنتَ: (ضمير المخاطب في السرد العربي)**، (القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، سلسلة **رؤى نقدية**، 2016).

23-.......... : **تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة: (1960- 1990)**، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **دراسات أدبية**، 1997).

24- راشد عيسى : **استدعاء الطفولة في الأدب**، (كتاب الرياض، العدد183، 2013).

25- رضا عطية : **مخالب الشعر**، كتاب قيد الإصدار.

26- رمضان بسطاويسي : **علم الجمال عند لوكاتش**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991).

27- سافرة ناجي : **الصمت في الأدب المسرحي المعاصر: اللامعقول أنموذجًا**، (سورية، دمشق، دار الينابيع، الطبعة الأولى 2011)

28- سامي خشبة : **مصطلحات فكرية**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **مكتبة الأسرة**، 1997).

29-سركون بولص **عظمة أخرى لكلب القبيلة**، (منشورات الجمل، كولونيا [ألمانيا]- بغداد، الطبعة الأولى، 2008).

30-سلام عبّود : **المثقف الشيوعي تحت ظلال الاحتلال (التجربة العراقية)**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، الطبعة الأولى 2014).

31-سلامة كيلة : **الماركسية اليوم: منظورات لماركسية جديدة**، (دمشق، دار خطوات، الطبعة

الأولى، 2013).

32-شاكر عبد الحميد : **الحلم والرمز والأسطورة،** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **دراسات أدبية،** 1998).

33-................ : **الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب،** (الكويت، سلسلة **عالم المعرفة،** العدد 384، يناير2012).

34-................ : **الفن والغرابة: مقدمة في تجليات الغريب في الفن والحياة،** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **مكتبة الأسرة،** 2010).

35-صلاح عبد الصبور : **أقول لكم،** (طبعة دار الشروق، بيروت- القاهرة، 1981).

: **ليلى والمجنون،** (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970).

36- صلاح فضل : **أساليب السرد في الرواية العربية،** (دار المدى للثقافة والنشر، سورية، دمشق- لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 2003).

37-.............. : **أساليب الشعرية المعاصرة،** (الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة **كتابات نقدية،** العدد54، أغسطس 1996).

38-............. : **شعر هذه الأيام،** (القاهرة، دار غراب للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 2016).

39-............. : **شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد،** (بيروت، طبعة دار الآداب الأولى، 1999).

40-.............. : **مناهج النقد المعاصر،** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **مكتبة الأسرة،** 1997).

41-.............. : **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي،** (القاهرة، مؤسسة مختار (دار عالم المعرفة) لنشر وتوزيع الكتاب، طبعة 1992).

42-.............. : **نبرات الخطاب الشعري،** (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **مكتبة الأسرة،** 2004).

43-عادل حدجامي : **فلسفة جيل دولوز: عن الوجود والاختلاف،** (المغرب، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2012).

44-عبد العالي معزوز : **جماليات الحداثة: أدورنو ومدرسة فرانكفورت،** (بيروت، منتدى المعارف، الطبعة الأولى 2011).

45-عبد الله العروي : **مفهوم الإيديولوجيا،** (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، الطبعة الثامنة، 2012).

46-عبد الله محمد الغذامي : **النقد الثقافي،** (الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة **كتابات نقدية،** العدد189، 2010).

47-عبد الهادي زاهر : **صلة الموشحات والأزجال بشعر التروبادور،** (القاهرة، مكتبة الآداب، 2000).

48-علاء هاشم مناف : **اللامنتمي في أغاني مهيار الدمشقي**، (التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2010).

49-علياء الداية : **الرموز الأسطوية في مسرح وليد إخلاصي**، (سوريا، دار الحوار، الطبعة الأولى، 2010).

50-فاروق شوشة **الأعمال الشعرية، المجلد الأول:** ديوان **في انتظار ما لا يجيء**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008).

51-فاطمة المحسن : **تمثّلات الحداثة في ثقافة العراق**، (منشورات الجمل، بغداد- بيروت، 2015).

52-............. : **سعدي يوسف: النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث**، (دار المدى، سوريا: دمشق- لبنان: بيروت، الطبعة الأولى، 2000).

53-فاضل العزاوي : **الروح الحية: جيل الستينات في العراق**، (دار المدى، سوريا: دمشق- لبنان: بيروت، الطبعة الأولى، 2000).

54- فتحي النصري : **صور التخييل في الشعر العربي الحديث: بحث في الإليغوريا**، (التنوير للطباعة والنشر، بيروت- القاهرة- تونس، الطبعة الأولى 2013).

55- قيس هادي أحمد : **الإنسان المعاصر عند هربرت ماركيوز**، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1980).

56- كمال أبو ديب : **جدلية الخفاء والتجلي: دراسة بنيوية في الشعر**، (بيروت، دار العلم للملايين، الطبعة الثالثة، 1984).

57- محمد عجور : **الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر**، سلسلة **كتابات نقدية**، (الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، 2011).

58- محمد عجينة : **حفريات في الأدب والأساطير**، (تونس، دار المعرفة للنشر، 2006).

59- محمد عناني : **عن تعريب المصطلح وترجمته في العلوم ودراسات أخرى**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2015).

60- محمود رجب : **الاغتراب: سيرة مصطلح**، (القاهرة، مركز دار المعارف، الطبعة الثالثة، 1988).

61- مختار أبو غالي : **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، (الكويت، سلسلة **عالم المعرفة**، عدد 196، أبريل/ نيسان 1995).

62- منى محمد طلبة : **ظاهرة الاغتراب في الشعر الوجداني الحديث في مصر**، (رسالة ماجستير [غير منشورة]، جامعة عين شمس، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، تحت إشراف الأستاذ الدكتور/ عبد القادر القط، 1988).

63- نورة بوحناش : **الأخلاق والحداثة**، (المغرب، الدار البيضاء، دار أفريقيا الشرق، 2013).

64- هاشم شفيق : **بغداد السبعينيات: الشعر والمقاهي والحانات**، (سورية، دمشق، دار المدى، الطبعة الأولى 2014).

ثالثًا- كتب مترجمة

65-آلن هاو : **النظرية النقدية**، ترجمة: ثائر ديب، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **مكتبة الأسرة**، 2015).

66-إدريس شاه : **الصوفيون**، ترجمة بيومي قنديل، تقديم هالة أحمد فؤاد، (المركز القومي للترجمة، الطبعة الثانية، 2015)،

67-إدوارد سعيد : **الثقافة والإمبريالية**، ترجمة: كمال أبو ديب، (بيروت، دار الآداب، الطبعة الرابعة، 2014).

68-.......... : **صورة المثقف**، ترجمة: غسان غصن، مراجعة: منى أنيس، (بيروت، دار النهار، الطبعة الأولى، 1994).

69-آرثر هيرمان : **فكرة الاضمحلال في التاريخ الغربي**، ترجمة: طلعت الشايب، (المركز القومى للترجمة، العدد2/233، الطبعة الثانية 2009).

70-ق. أفانا سييف : **أسس الفلسفة الماركسية**، ترجمة: عبد الرزاق الرصافي، (بيروت، دار الفارابي، الطبعة الرابعة، 1984).

71-ألسدير ماكنتير : **ماركوز**، ترجمة: عدنان كيّالي، (لبنان، بيروت، المنظمة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، كانون ثاني- يناير 1971).

72-ألكزندرز هجرتي كراب : **علم الفولكلور**، ترجمة: رشدي صالح، (القاهرة، دار الكاتب العربي، 1967).

73-أنّيماري شيمل : **الشمس المنتصرة: دراسة آثار الشاعر الإسلامي الكبير جلال الدين الرومي**، ترجمة عن الإنكليزية: عيسى على العاكوب، (طهران، مؤسسة الطباعة والنشر، وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، الطبعة الأولى: 1379ش، 1421ق).

74-أوجين كامنكا : **الأسس الأخلاقية للماركسية**، ترجمة وتقديم: مجاهد عبد المنعم مجاهد، (المركز القومى للترجمة، العدد 1771، 2011).

75-إيريش فروم : **جوهر الإنسان**، ترجمة: سلام خير بك، (سوريا، اللاذقية، دار الحوار، الطبعة الأولى، 2011).

76-........... : **الإنسان المستلب وآفاق تحرره**، ترجمة: حميد لشهب، (المغرب، الرباط، فيديبرانت، 2003).

77- إيفون دوبليسيس : **السوريالية**، ترجمة: هنري زغيب، (منشورات عويدات، بيروت- باريس، الطبعة الأولى، 1983).

78-باسكال كازانوڤا : **الجمهورية العالمية للآداب**، ترجمة: أمل الصبان، تقديم: محمد أبو العطا، (المجلس الأعلى للثقافة، **المشروع القومي** للترجمة، العدد 414، 2002).

79- بيتر تيلور- كولن فلنت : **الجغرافيا السياسية لعالمنا المعاصر: الاقتصاد العالمي، الدولة القومية،**

المحليات، ترجمة: عبد السلام رضوان- إسحق عبيد، (الكويت، سلسلة **عالم المعرفة**، العدد 282، يونيو 2002).

80- پيير زيما : **النقد الاجتماعي**، ترجمة: عايدة لطفي، مراجعة: أمينة رشيد- سيد البحراوي، (دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة- باريس، الطبعة الأولى 1991).

81-ت. س.إليوت : **قصائد**، ترجمة وإعداد وتقديم: ماهر شفيق فريد، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **مكتبة الأسرة**، 2013).

82-تيري إيجلتون : **النقد والأيديولوجية**، ترجمة: فخري صالح، (مصر، القاهرة، دار رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2016).

83-............ **لماذا كان ماركس على حق**، ترجمة: غانم هنا، (لبنان، بيروت، دار الكتاب العربي، آب/ أغسطس 2013).

84-جاك دريدا : **أطياف ماركس**، ترجمة: منذر عياشي، (سوريا، حلب، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الثانية، 2006).

85-......... : **فصول منتزَعة**، تحرير: ناجي العونلي، ترجمة: عبد العزيز العيّادي- ناجي العونلي- معزّ المديوني، (منشورات الجمل، بيروت- بغداد، 2015).

86-جان جاك لوسركل : **عنف اللغة**، ترجمة: محمد بدوي، مراجعة: سعد مصلوح، من "مقدمة المترجم"، (الدار العربية للعلوم، بيروت- المركز الثقافي العربي، كازبلانكا، الطبعة الأولى، 2005).

87-جان كوهن : **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، (المغرب، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية 2014).

88- جورج ليكوف- مارك جونسون : **الفلسفة في الجسد: العقل المُجَسْدَن وتحديه للفكر الغربي**، ترجمة وتقديم: طارق النعمان، (المركز القومي للترجمة، العدد2697، الطبعة الأولى 2014).

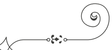
89-جورج بوليتزير، جي بيس، موريس كافينج : **المبادئ الأساسية للفلسفة**، ترجمة: إسماعيل المهدوي، (القاهرة، دار آفاق، 2015، الطبعة الأولى 1957).

90- جي. إيه. وارد : **أشكال الصمت الأمريكي: واقعية جيمس آجي، ووكر إيفانز، وإدوارد هوبر**، ترجمة: محمد هاشم، (الأردن، عمان، دار أزمنة، الطبعة الأولى، 2006).

91- جيل دولوز : **الاختلاف والتكرار**، ترجمة: وفاء شعبان، مراجعة: جورج زيناتي، (المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى 2009).

92- دانيال تشاندلِر : **أسس السيميائية**، ترجمة طلال وهبه، (بيروت، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى 2008).

93- ديفيد هوبكز : **الدَّادئية والسِّريالية**، ترجمة: أحمد محمد الروبي، مراجعة: محمد فتحي



خضر، (القاهرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، سلسلة **مقدمة قصيرة جدًا**، الطبعة الأولى 2016).

94- راسل جاكوبي : **نهاية اليوتوبيا: السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة**، ترجمة: فاروق عبد القادر، (الكويت، سلسلة **عالم المعرفة**، العدد 269، مايو 2001).

95- روجيه جارودي : **واقعية بلا ضفاف: بيكاسو. سان جون بيرس. كافكا**، تقديم: أراجون، ترجمة: حليم طوسون، مراجعة: فؤاد حداد، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **مكتبة الأسرة**، 1998).

96- رولان بارت : **الدرجة الصفر للكتابة**، ترجمة: محمد برادة، (مصر، القاهرة، دار العين، الطبعة الرابعة 2009)،

97- رونان ماكدونالد : **موت الناقد**، ترجمة: فخري صالح، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **مكتبة الأسرة**، 2015)،

98-ريتشارد وولين : **مقولات النقد الثقافي: مدرسة فرانكفورت، الوجودية، ما بعد البنيوية**، ترجمة: محمد عناني، (المركز القومى للترجمة، العدد 2664، 2016)

99- زهرة مدني : **بروست وجماليات الحداثة**، ترجمة: جينا بسطا، (المركز القومى للترجمة، العدد 2278، الطبعة الأولى 2015).

100- سادي بلانت : **راية التمرد: الأممّية المواقفية في العصر ما بعد الحداثي**، ترجمة: أحمد حسان، (المجلس الأعلى للثقافة، **المشروع القومي** للترجمة، العدد 113، 1999).

101- سايمون تورمي وجولز تاونزند : **المفكرون الأساسيون من النظرية النقدية إلى ما بعد الماركسية**، ترجمة: محمد عناني، (المركز القومى للترجمة، العدد 2388، الطبعة الأولى 2016)

102- سايمون دورنغ : **الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية**، ترجمة: د. ممدوح يوسف عمران، (الكويت، سلسلة **عالم المعرفة**، العدد 425، يونيو 2015)

103-ستيفن إريك برونر : **النظرية النقدية**، ترجمة: سارة عادل، مراجعة: مصطفى محمد فؤاد، (القاهرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، الطبعة الأولى 2016).

104- سدريك جي. روبنسون : **الماركسية السوداء**، ترجمة: عاطف معتمد- عزت زيان، (المركز القومى للترجمة، العدد 2609، الطبعة الأولى 2015)،

105- عبد القادر الجنابي (إعداد وترجمة) : **النضال ضد عبادة الماضي: الاتجاهات الطليعية الروسية (1910- 1930)**، (المركز القومى للترجمة، العدد2677، 2015).

106- غاستون باشلار : **الماء والأحلام: دراسة عن الخيال والمادة**، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، تقديم: أدونيس، (المنظمة العربية للترجمة، لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 2007)،

107-................ :

جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، 1984).

108- فريدريش نيتشه : **إنساني مفرط في إنسانيته: كتاب للمفكرين الأحرار (الكتاب الأول)**، ترجمة: علي مصباح، (منشورات الجمل، بيروت- بغداد، الطبعة الأولى 2014).

109- فولفغانغ إيزر : **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)**، ترجمة وتقديم: حميد لحمداني- الجلالي الكدية، (منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1995)،

110- فيل سليتر : **مدرسة فرانكفورت: نشأتها ومغزاها- وجهة نظر ماركسية**، ترجمة: خليل كلفت، (المركز القومي للترجمة، العدد 154، الطبعة الثانية 2004).

111- ليونارد جاكسون : **نزع ماديّة كارل ماركس: الأدب والنظرية الماركسية**، ترجمة: ثائر ديب، (المركز القومي للترجمة، العدد2002، الطبعة الأولى 2014)

112- ماكس هوركهايمر : **النظرية التقليدية والنظرية النقدية**، ترجمة: ناجي العونلي، (منشورات الجمل، بيروت- بغداد، الطبعة الأولى 2015).

113- ميخائيل باختين : **الماركسية وفلسفة اللغة**، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، (المغرب، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 1986).

114- ميشال فوكو : **المعرفة والسلطة**، ترجمة: عبد العزيز العيادي، (بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1994).

115-نورثروب فراي : **تشريح النقد**، ترجمة وتقديم: محي الدين صبحي، (سوريا، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 2005).

116-نورمان فِيركِلَف : **اللغة والسلطة**، ترجمة: محمد عناني، (المركز القومي للترجمة، العدد 2555، الطبعة الأولى 2016)،

117-نيكولاس رويل : **ألوان من التفكيكية**، ترجمة: عبد الوهاب علوب، (المركز القومي للترجمة، العدد2421، 2014).

118-هربارت ماركوز : **الإنسان ذو البعد الواحد**، ترجمة: جورج طرابيشي، (بيروت، دار الآداب، الطبعة الثالثة، 1988).

119-هومي. ك. بابا : **موقع الثقافة**، ترجمة: ثائر ديب، (المجلس الأعلى للثقافة، **المشروع القومي** للترجمة، العدد 569، 2004).

120-و. ب. ييتس **العنف والنبوءة، قصائد مختارة**، و. ب. ييتس، ترجمة: ياسين طه حافظ، (المركز القومي للترجمة، العدد 2/182، الطبعة الثانية 2009).

رابعًا- مقالات عربية

121- آمال نوار : "مئة وخمسون سنة على صدور أوراق العشب"، شبكة المعلومات

122- بركات محمد مراد : "الإنترنت".

"مفهوم الاغتراب بين الفكر الغربي والفكر العربي الإسلامي"، مجلة **علامات**، (العدد 84، شوال 1436 هـ يونيو 2015).

123-جابر عصفور : "أقنعة الشعر المعاصر: مهيار الدمشقي"، مجلة **فصول**، المجلد الأول، العدد الرابع.

124-جميل حمداوي : "مداخل إلى سوسيولوجيا الأدب والنقد"، مجلة **فصول**، (العدد 96، شتاء 2016).

125-رائد الحواري : "ملحمة جلجامش- الثور السماوي"، شبكة المعلومات (الإنترنت)، موقع **الحوار المتمدن**.

126-رضا عطية : "اللاانتماء بين المكان الأول والمكان الآخر: قراءة في حتى أتخلى عن فكرة البيوت لإيمان مرسال"، مجلة **فصول**، العدد 94، صيف 2015.

127-......... : "نحو نظرية نقدية عربية في الشعر"، مجلة **عالم الكتاب**، الإصدار الرابع، العدد 2.

128-سعيد المولودي : "رماد الحلم: قراءة في ديوان «الشيوعي الأخير يدخل الجنة» لسعدي يوسف"، مدونة **"سعدي يوسف"**.

129-سعيد بنكراد : ""تعلَّم كيف يمشي فأطلق يديه"، مجلة **الدوحة**، (العدد 107، سبتمبر 2016).

130-سيد عبد الله : "استراتيجية الغياب في شعر سعدي يوسف: مدخل تناصي"، مجلة **ألف**، العدد 21، (الجامعة الأمريكية، القاهرة، 2001)

131-شاكر لعيبي مفهوم التنافذ تشكيليًا"، مجلة **المجلة**، العدد42، نوفمبر 2015، (الهيئة المصرية العامة للكتاب).

132-طارق أبو الحسن "الكتابة الأنثوية ومفهوم الشطب في شعر إيمان مرسال، مجلة **فصول**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد95، خريف 2015).

133-عبد السلام فزازي : "القيم الجمالية في شعر سعدي يوسف"، شبكة المعلومات (الإنترنت).

134-عبد الوهاب عبد الرحمن : "مغزل الشعر سعدي يوسف"، مجلة **فصول**، العددان 88/87، (خريف 2013، شتاء 2014، الهيئة المصرية العامة للكتاب).

135-عزمي عبد الوهاب : "الشاعر الكبير سعدي يوسف لـ«الأهرام العربي»: مصر الآن تستعيد أنفاسها"، (حوار)، مدونة الشاعر سعدي يوسف على شبكة الإنترنت.

136-علي بختي : "طروحات فولفجانج إيزر في التلقي: بين المصطلح والمفهوم"، مجلة **فصول**، العدد 86/85، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع/ صيف2013).

"الكولومبي فرناندو بوتيرو وكائناته المؤسطرة"، جريدة **"العرب"**، (لندن، العدد

137- غدير أبو سنينة : 9506، 2014/3/23).

138- فارس سعد : "السهرودي عالم شاب قتله الفقهاء غيظًا من علمه"، جريدة **"العرب"**، (لندن، العدد 9636، 2014/8/2).

139-كمال أبو ديب : "لغة الغياب في قصيدة الحداثة"، مجلة **فصول**، المجلد الثامن، العددان الثالث والرابع، (ديسمبر 1989).

140- مازن المطوري : "الإيديولوجيا في تطوّراتٍ دلالية: أمثلة من رؤى «ديستوت»- «الماركسية»- «مانهايم»"، مجلة (دورية) **الاستغراب**، (بيروت، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، العدد السادس، السنة الثانية، شتاء 2017).

141- محمد الجندي : "الواقعية المفرطة"، مجلة **وصلة**، العدد التاسع، مارس 2014، (الهيئة المصرية العامة للكتاب).

142- محمد بدوي : "واحد وعشرون بحرًا" (قراءة في ديوان للشاعر أحمد دحبور)، مجلة **فصول**، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو 1981.

143-مراد وهبة : "الاغتراب والوعي الكوني: دراسة في هيجل وماركس وفرويد"، **عالم الفكر**، (المجلد العاشر، العدد الأول أبريل-مايو- يونيو 1979).

-144 "قطار الموت أو الهولوكوست العراقي"، شبكة المعلومات (الإنترنت). (دون ذكر المؤلف).

خامسًا- مقالات مترجمة

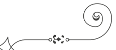
145-ألبرتو ماريا سيريز : "ملاحظات جرامشي حول الفولكلور"، مقال بكتاب: **مداخل إلى جرامشي: السيطرة السياسية، الثورة، الدولة**، تحرير: آن شوستاك ساسون، ترجمة: سحر توفيق، (المركز القومي للترجمة، العدد 2329، الطبعة الأولى 2016).

146-أمبرتو إيكو : "القارئ النموذجي"، مجلة **آفاق**، العدد 86/85، (اتحاد كتاب المغرب، 1988).

147- بيار ماشريه : "الإيديولوجيا: الكلمة، الفكرة، الشيء"، تعريب: هدى الفقيه، مراجعة: جاد مقدسي، مجلة (دورية) **الاستغراب**، (بيروت، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، العدد السادس، السنة الثانية، شتاء 2017).

148- تيري إيجلتون : "الماركسية والنقد الأدبي"، ترجمة: جابر عصفور، مجلة **فصول**، المجلد الخامس العدد الثالث، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، إبريل/ مايو/ يونيو 1985).

149-جوستين أوكنر : "مدن وثقافة و«اقتصادات انتقالية»: تطوير الصناعات الثقافية في سانت بطرسبورج"، مقال بكتاب: **الصناعات الإبداعية: كيف تنتج الثقافة في عالم**



التكنولوجيا والعولمة (الجزء الثاني)، تحرير: جون هارتلي، ترجمة: بدر السيد سليمان الرفاعي، (الكويت، سلسلة **عالم المعرفة**، العدد 339، مايو 2007).

150-جوناثان كَلَر : "الالتفات"، ترجمة: خيري دومة، مجلة **فصول**، العدد 86/85، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع/ صيف2013).

151- جيف بايلي : "الثورة الإسبانية (1936- 1939)، ترجمة: أشرف عمر، شبكة المعلومات (الإنترنت).

152- دوجلاس كيلنر : "مدرسة فرانكفورت" ضمن كتاب **النظرية الثقافية: وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة** لتيم إدواردز، ترجمة وتقديم: محمود أحمد عبد الله، (مصر، المركز القومي للترجمة، عدد 2008، الطبعة الأولى، 2012)،

153- روبين ر. وورهول : "السرد الجديد: أو أسلوب التعبير عما لا يُمكن سرده في القصص الواقعية والأفلام المعاصرة"، مقال بكتاب: **الرفيق إلى النظرية السردية (الجزء الأول)**، تحرير: جيمز فيلان/ بيتر رابينوفيتز، ترجمة: محمد عناني، (المركز القومى للترجمة، العدد 2723، الطبعة الأولى 2016)

154- روجر د. كونجلتون : "النوادي والصراعات وبزوغ القومية العرقية"، مقال بكتاب: **القومية والعقلانية**، تحرير: ألبرت بريتون/ جانلويجي جاليوتي/ بيير سالمون/ رونالد وينتروب، ترجمة: أمينة عامر/ عاطف مدكور/ محمد عبد السلام، مراجعة وتقديم: خالد عبد المحسن، (المركز القومى للترجمة، العدد1003، الطبعة الأولى 2006).

155- رونالد وينتروب : "بعض اقتصاديات التكوين الرأسمالي والصراع العرقي"، مقال بكتاب: **القومية والعقلانية**.

156- ستيوارت هول : "الدراسات الثقافية: نموذجان"، ترجمة: بشير السباعي، مجلة **ألف**، العدد 2012، (الجامعة الأمريكية، القاهرة، 2012)،

157- لوك فيري وآلان رينو : "ماكس هوركهايمر والنظرية النقدية"، ترجمة: خليل كلفت، مجلة **فصول**، العدد 95، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، خريف 2015).

158- لويد سبنسر : "ما بعد الحداثة والحداثة وتراث المخالفة والاعتراض"، مقال بكتاب: **دليل ما بعد الحداثة: ما بعد الحداثة وسياقها الثقافي** (الجزء الأول)، تحرير: ستيوارت سيم، ترجمة: وجيه سمعان عبد المسيح، (المركز القومى للترجمة، العدد1070، الطبعة الأولى 2011).

159- ماريو تلو : "مجالس المصانع"، مقال بكتاب: **مداخل إلى جرامشي: السيطرة السياسية، الثورة، الدولة**، تحرير: آن شوستاك ساسون، ترجمة: سحر توفيق، (المركز القومي للترجمة، العدد 2329، الطبعة الأولى 2016).

160-ولفانك آيزر : "رواية يوليسيوس..الأسطورة والواقع"، ترجمة: هناء خليف غني، جريدة

المدى، ملحق "منارات"، 6-8-2010

161- "الفن ينبع من الألم والحزن: المرحلة الزرقاء عند بيكاسو"، ترجمة وإعداد: حسن المالح، (دون ذكر لمؤلف المقال)، شبكة المعلومات (الإنترنت).

سادسا: المعاجم والموسوعات

162- : **معجم المعاني الجامع**، شبكة المعلومات (الإنترنت).

163-أندرو إدجار وبيتر سيدجويك : **موسوعة النظرية الثقافية: المفاهيم والمصطلحات الأساسية**، ترجمة: هناء الجوهري، مراجعة: محمد الجوهري، (مصر، المركز القومي للترجمة، عدد 2/1357، الطبعة الثانية 2014).

164-جيرار بن سوسان وجورج لابيكا. : **معجم الماركسية النقدي**، ترجمة جماعية، (دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس- دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، 2003).

165-محمد القاضي وآخرون : **معجم السرديات**، (تونس، 2010).

166-مراد وهبة : **المعجم الفلسفي**، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة **مكتبة الأسرة**)، 2016.

سابعًا: المراجع الأجنبية

1- Adorno, Theodor W.(1983:34), **Prisms**, Cambridge, Ma: MIT Press.

2- Joe Gilbert**,** What Does Rain Mean Symbolically?, the internet,

3- John Fiske, Televison Culture, (London: Metnuem, 1987).

4- Louis Althusser 1970, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Monthly Review Press 1971; Transcribed: by Andy Blunden. (internet)**.**

5- M. A. R. Habib, Modern Literary Criticism and Theory, (frist puplished 2008 by Blackwell. pupliching, UK).

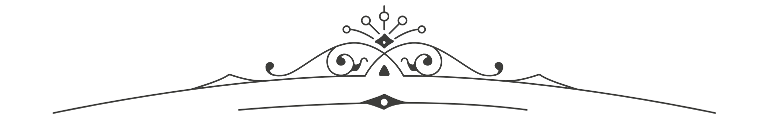
6- Dr. Raj Persaud, From the Adge of the Couch, puplished 2003 by Bantan press, England

7- Schevler (J) et Alain Gheerbran: Dictionary of Symbols, (Penguin Dictionaries, 1996).

8- ________________________________, Literary Devices, Definition and Examples of Literary Terms, Parody, the internet.

9- ________________________________, Robert Burns, the internet.





السيرة الذاتية للمؤلف



سيرة ذاتية

الدكتور/ رضا عطية إسكندر

ناقد أدبى من مصر.

- مواليد جمهورية مصر العربية، محافظة القاهرة في ١٩٨٠/٥/٢٧.
- حاصل على **ليسانس الآداب والتربية قسم الفلسفة والاجتماع**، من كلية التربية جامعة عين شمس ٢٠٠١.
- حاصل على **ليسانس الآداب، قسم اللغة العربية**، من كلية الآداب جامعة عين شمس ٢٠٠٩.
- حاصل على **الماجيستير في الآداب (فرع الدراسات الأدبية)** في موضوع «**مسرح سعد الله ونوس (دراسة سيميولوجية)**» من كلية الآداب بجامعة عين شمس بتقدير امتياز وتوصية بالطبع في (١٨/ يناير/ ٢٠١٥) تحت إشراف الدكتور صلاح فضل.
- حاصل على **الدكتوراه في الآداب (فرع الدراسات الأدبية)** في موضوع «**الاغتراب في شعر سعدي يوسف: دراسة في النقد الثقافي**» تحت إشراف الدكتور صلاح فضل والدكتور عبد الناصر حسن (بتقدير مرتبة الشرف الأولى وتوصية بالطبع في ١٩/ أغسطس/ ٢٠١٧).
- حاصل على **جائزة ساويرس في النقد الأدبي** للعام ٢٠١٧، لأفضل عمل نقدي عن كتابه الأول «**العائش في السرد**».
- حاصل على **جائزة المركز الأول من مكتبة الأسكندرية** في مسابقة مقال النقد الأدبي حول رواية ميرامار لنجيب محفوظ - ٢٠١٢.
- عضو لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة في مصر.
- عمل سكرتيراً لتحرير مجلة **إبداع** المصرية (مجلة الأدب والفن) في الفترة من ٢٠١١

حتى ٢٠١٣ في ظل رئاسة تحرير الشاعر الكبير أحمد عبد المعطي حجازي.

- عمل سكرتيراً لتحرير مجلة **فصول** المصرية (مجلة النقد الأدبي) في الفترة من ٢٠١١ حتى ٢٠١٣ في ظل رئاسة تحرير الناقد الدكتور محمد بدوي.
- يعمل حاليًا مديرًا لتحرير سلسلة **دراسات إنسانية** التي يرأس تحريرها د/ شاكر عبد الحميد.

صدر للدكتور رضا عطية (كتب):

- «**العائش في السرد**» عن الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة نجيب محفوظ)، ٢٠١٦.
- **مسرح سعد الله ونوس: قراءة سيميولوجية** عن الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة (سلسلة **كتابات نقدية**)، ٢٠١٧.
- **تجربة المكان في نص سركون بولص** عن (دائرة الثقافة، **الشارقة**، سلسلة **دراسات نقدية**)، ٢٠١٧.

نُشرت له دراسات ومقالات بمجلات ودوريات ثقافية:

- مجلة فصول (٦ دراسات)-دبى الثقافية الإماراتية (١٣ مقالة)-الإمارات الثقافية (٩ مقالات)-مجلة الشارقة الثقافية (٤ مقالات) -نزوى العمانية (٨ دراسات)-العربي الكويتية-البحرين الثقافية-الرافد الثقافية الإماراتية (٥ مقالات) -المسرح الإماراتية-الفيصل السعودية-دورية نجيب محفوظ-الدانة القطرية-الدوحة-أعناب القطرية-الحياة الثقافية التونسية-عالم الكتاب المصرية-إبداع الثقافية المصرية-مجلة المجلة-الثقافة الجديدة المصرية-الهلال-الشعر المصرية.
- جرائد (السفير اللبنانية) و(الحياة اللندنية) و(عمان العمانية) و(أخبار الأدب) و(القاهرة) و(الفجر) و(الدستور) و(اليوم السابع). وموقع (ضفة ثالثة) العربي الجديد.

كتب عن الناقد الدكتور رضا عطية عديد من النقاد والكتاب:

- الناقدة **اعتدال عثمان** في جريدة أخبار الأدب المصرية عدد الأحد ١٢/ مارس/ ٢٠١٧. عن كتابه الأول «**العائش في السرد**».

- الشاعر والكاتب **عزمي عبد الوهاب** (مقالين) في جريدة **الخليج الإماراتية** عن كتابي **«العائش في السرد»**، و**«مسرح سعد الله ونوس: قراءة سيميولوجية»**.
- الكاتب محمد عبد الرحيم في جريدة **القدس العربي** عن كتاب «**العائش في السرد**».
- الكاتب أحمد رجب **في جريدة** «العرب» **اللندنية**، عن كتاب كتاب «**العائش في السرد**».
- الناقد المسرحي الأكاديمي العراقي الدكتور **عواد علي** في جريدة «**العرب**» التي تصدر من لندن في ٢/ أغسطس/ ٢٠١٧.
- الروائي والشاعر والكاتب علي عطا في جريدة «**الحياة**» التي تصدر عن لندن في ٤/ سبتمبر/ ٢٠١٧.

الباحث والكاتب الصحافي التونسي سبف الدين العامري في شبكة «حياة» عن كتاب «مسرح سعد الله ونوس: قراءة سيميولجية» في ٢٠١٨/٢/١٥.

- الشاعر والكاتب محمد الحمامصي في موقع «ميدل إيست» **عن كتاب «مسرح سعد الله ونوس: قراءة سيميولوجية»**في ٣/ أغسطس/ ٢٠١٧.
- الناقد الدكتور **ممدوح فراج النابي في جريدة** «العرب» **اللندنية**، عن كتاب «**مسرح سعد الله ونوس: قراءة سيميولوجية**» في ١/ أكتوبر/ ٢٠١٧.
- الشاعر والكاتب **جرجس شكري** في مجلة **الإذاعة والتلفزيون** المصرية.

له دراسات متنوعة في مختلف أجناس الأدب:

أولا- الشعر:

له أبحاث ومقالات تناولت أشعار العديد من الشعراء في مختلف ألوان الشعر؛ العمودي والتفعيلة وقصيدة النثر والمسرح الشعري والشعر العامي.

له دراسات عن ما يناهز ٦٠ شاعرًا منهم:

أحمد شوقي- نزار قباني- جاك بريفير-بابلو نيرودا- شيموس هيني-صلاح عبد الصبور- أحمد عبد المعطي حجازي- سركون بولس- وديع سعادة- أدونيس-سعدي يوسف-محمود درويش- صلاح جاهين- عبد الرحمن الأبنودي-سيد حجاب-أمل

دنقل -قاسم حداد-سيف الرحبي-عباس بيضون-محمد إبراهيم أبو سنة-عبد المنعم رمضان- محمد سليمان - إيمان مرسال-جيهان عمر-البابا شنودة - جرجس شكري- خلود المعلا- إبراهيم السيد - جورج ضرغام-علي الدميني-حبيب الصايغ.

ثانيًا-السرد (الرواية والقصة):

له أبحاث عن العديد من كتاب السرديات، منهم:

نجيب محفوظ-توفيق الحكيم-سهيل إدريس-كازو إيشيجورو-أومبرتو إيكو-دوريس ليسينج-يوسف إدريس-الطيب صالح-عالية ممدوح-لطيفة الزيات-يوسف القعيد- الحبيب السالمي-وحيد الطويلة-واسيني الأعرج-إبراهيم أصلان-محمد سلماوي- يوسف زيدان-سهير المصادفة-أنيس الرافعي.

ثالثًا-المسرح:

له أبحاث ومقالات عن بعض كتاب المسرح:

توفيق الحكيم-سعد الله ونوس-صلاح عبد الصبور-نجيب محفوظ-علي سالم.

الفهرس







طبع بمطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب